Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/artedeverenlasbe00mili

ARTE DE VER

EN LAS BELLAS ARTES DEL DISEÑO,

SEGUN LOS PRINCIPIOS

DE SULZER Y DE MENGS,

ESCRITO EN ITALIANO

POR FRANCISCO DE MILIZIA,

Y TRADUCIDO AL CASTELLANO CON NOTAS E ILUSTRACIONES

POR D. JUAN AGUSTIN CEAN-BERMUDEZ,

CONSILIARIO DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO,
INDIVIDUO DE HONOR DE OTRAS, DE NUMERO
Y CENSOR DE LA DE LA HISTORIA.

Con el objeto de conocer las preciosidades que se conservan en el Real Museo de Madrid y en otras partes.

DE ORDEN DE S. M.

MADRID EN LA IMPRENTA REAL
AÑO DE 1827.

A LA MAGESTAD
DE FERNANDO VII
REY DE ESPAÑA
PROTECTOR Y CONSERVADOR
DE LAS BELLAS ARTES
DEDICA
ESTA VERSION AMPLIFICADA
QUE ENSEÑA
A VERLAS Y ANALIZARLAS
J. A. CEAN-BERMUDEZ.
M.DCCC.XXVII.

DIVISION DE ESTA OBRA.

PRIMERA PARTE.	Escultura..... Folio.	1
SEGUNDA.	Pintura.....	61
TERCERA.	Arquitectura.....	89
QUARTA.	Grabado.....	107

Notas e ilustraciones del traductor..... 115

Indice alfabetico de los artistas, materias y terminos tecnicos contenidos en las notas e ilustraciones de esta obra..... 237

Con motivo de haberse alterado los números de las Notas é Ilustraciones despues de impresas, se cometieron algunas equivocaciones, por lo que es conveniente se prevengan aqui las correcciones.

Página.	Linea.	Erratas.	Emiendas.
6	1	*El lado.*	Al lado.
8	23	*Buonarota.*	Buonarroti ó Bonarroti. *
25	15	*Véase la Nota XXVIII.*	Véase la Nota XXVII.
25	27	*Véase la Nota XIV.*	Véase la Nota XV.
25	29	*Véase la Nota XII.*	Véase la Nota XIII.
30	22	*Véase la Nota CXLVI.*	Véase la Nota CXLVII.
33	29	*XXV, XXVI y XXVII.*	XXVI *solamente.*
36	17	*XXVIII.*	XXVII.
107	1	*CUARTA PARTE.*	QUARTA PARTE.
109	13	*Wischer.*	Vischer. **
109	15	*Wan Dick.*	Van Dick. **
111	25	*Véase CLXVIII.*	Véase CLXIX.
184	1	*Naauraleza.*	Naturaleza.
209	2	*Obolo.*	Ovolo.
221	33	*Lo mejor que se pudo.*	Lo mejor que pudo el Bernino.

* De estos tres modos apellidan á Miguel Angel: el último está mas autorizado.

** Con estas emiendas se corregirán las respectivas erratas de Wischer y Wan Dick que ademas se encontrarán en esta obra.

EL TRADUCTOR.

La estrecha amistad y las frecuentes conferencias que tuvieron en Roma el sabio político D. José Nicolas de Azara, el pintor filósofo D. Antonio Rafael Mengs y el ilustrado arquitecto Francisco Milizia, acerca de las Bellas Artes, produgeron sapientísimos discursos y tratados sobre las antiguas y modernas, y manifestaron en ellos las perfecciones de aquellas con la filosofia que los griegos las ejecutaron, y los defectos de estas con la severa crítica que se merecian. Consecuencia feliz é indispensable de la reunion de solos tres sugetos, atraidos por simpatía, ó por conformidad de principios, y de conocimientos en las materias que se proponian analizar.

De estas juntas resultaron las muy apreciables obras de Mengs sobre el arte de la pintura, ilustradas y traducidas al castellano por Azara, é impresas en Madrid el año de 1780, y las de Milizia *Principii de Ar-*

chitettura civile que dió á luz en Final el de 1781, y *Memorie degli Architetti antichi e moderni* en Bassano por la quarta vez el de 1785 *. Pero en el opúsculo *Arte di vedere nelle Belle Arti del disegno, secondo i principii di Sulzer e di Mengs* exprimió Milizia con fina crítica y selecta erudicion su inmenso caudal de conocimientos artísticos, discerniendo lo óptimo de lo mejor, esto de lo bueno, lo bueno de lo mediano (que es tan inútil como lo malo), y lo mediano de lo pésimo. Publicóse en Venecia sin nombre de autor el año de 1781; y aunque se llevó la atencion de los sabios y de los primeros aficionados de las bellas artes con grandes elogios de unos y otros, le proscribieron los artistas de Roma con ira y encono. Mas habiendo prevalecido la sabiduría y la justicia, se reimprimió en aquella capital el año de 1792 con general aplauso.

El presbítero D. Juan Alvarez de la

* El literato y perito arquitecto D. Silvestre Perez tradujo al castellano estas Memorias, que no llegó á imprimir por su prematura muerte. Conservo con gran estimacion este precioso manuscrito, que me dexó en su testamento en señal de nuestra sincera amistad.

Caballería, superintendente de la Real Casa de Moneda de Sevilla, donde yo residia á la sazon, me regaló un exemplar de este opúsculo, que le habia enviado el mismo Milizia, su antiguo amigo en Roma. El entusiasmo con que le leí me excitó un vehemente deseo de traducirle al castellano, con el objeto de que se aprendiese en España á ver, conocer y apreciar las muchas y buenas obras de las bellas artes que la enriquecen; pero lo impidió el preciso desempeño de una larga y embarazosa comision, que por Real decreto me habia confiado el Señor D. Cárlos IV. Volvió á atizar mi propósito otro exemplar del mismo *Arte de ver*, que llegó á mis manos en Madrid, traducido al frances por el General Pommoreul; mas los fatales sucesos, acaecidos entonces en el Reino, me robaron la tranquilidad y gusto necesarios para satisfacer mi deseo.

Restituido á su trono el Señor D. Fernando VII, nuestro suspirado Rey, acordó juntar en un público recinto las pinturas repartidas en sus palacios de Madrid y Sitios Reales, para instruccion y recreo de los verdaderos aficionados, adelantamiento de los

jóvenes estudiosos, admiracion de los inteligentes y envidia de los extrangeros. Penetrado de gozo y de gratitud por tan singular pensamiento, y deseoso de contribuir al logro de las benéficas miras del Monarca, ¿cómo podria mirar con indiferencia la proyectada traduccion del *Arte de ver*, siendo tan necesaria para conseguirlas, el mismo que ha procurado fomentar con sus Escritos * la

* Impresos. El *Diccionario histórico de los profesores de las bellas artes en España* en seis volúmenes: una carta sobre el *conocimiento de las pinturas originales y de las copias*: otra sobre el *estilo y gusto de la escuela sevillana en la pintura*: las *Descripciones artísticas de la catedral y del hospital de la Sangre de Sevilla*, y seis Diálogos sobre el *origen, formas y progresos de la escultura entre los antiguos, del estado de perfeccion á que la elevaron los griegos, de su decadencia en el imperio de los romanos*, y sobre otros asuntos curiosos, pertenecientes á las bellas artes. E Inéditos: muchas *Notas y Adiciones con documentos originales á las Noticias de los arquitectos y arquitectura de España, que escribió el Señor D. Eugenio Llaguno y Amírola*, y dexó por su muerte al Adicionador, insertando este el texto íntegro del autor, todo en seis volúmenes. *Sumario de las antigüedades romanas que quedaron en España, relativas á las bellas artes*, en tres: la vida de *Juan de Herrera, considerado como soldado de Cárlos* V, *insigne arquitecto de Felipe* II, *y uno de los mejores*

aficion, estudio y progresos de las bellas artes en España? Concluida la traduccion el año de 1821, sale ahora á luz bajo los auspicios de S. M., á quien se dedica, para conocimiento de las preciosidades que contiene tan escogida coleccion.

Coleccion que se principió á formar á toda costa y mision en el reinado del Emperador Cárlos V, y continuó sin interrupcion alguna hasta el del Señor D. Cárlos IV, y contiene obras selectas de los mas famosos pintores alemanes, italianos, flamencos, holandeses, franceses y españoles. Despues de haberlas mandado restaurar nuestro Soberano por diestros é inteligentes artistas, y adornarlas con ricos marcos dorados, tuvo á bien S. M. resolver que se colocasen ordenadamente en el suntuoso Museo del Prado de Madrid. Edificio trazado y construido por D. Juan de Villanueva, honor y prez de España en la arquitectura, y que á pesar de su belleza y magnificencia no mereció ser respetado de la tropa invasora de Buonaparte,

matemáticos de su tiempo, con ilustraciones: la *Historia general de la pintura*, en diez tomos, y varios Discursos sobre las mismas artes.

pues destrozó sus pavimentos, bóvedas, puertas y ventanas, que tambien mandó reparar á sus propias expensas nuestro Monarca.

La traduccion contiene todo lo que dice Milizia en su original. Está dividida, como él, en cuatro partes, que tratan de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, con sabias reflexîones del Autor. Añade ademas el Traductor ciento y noventa Notas é Ilustraciones para mayor claridad é inteligencia del texto, pues interpretan los términos técnicos de las cuatro profesiones, y refieren en compendio las vidas de algunos artistas extrangeros que cita Milizia, y acaba con un índice alfabético de las mismas Notas, para que el lector halle con brevedad y sin molestia las materias, asuntos y sugetos de que tratan.

Podrá ser que alguno repare en que no siendo las obras analizadas por Milizia en este opúsculo las que se conservan en el Real Museo de Madrid, tenga por inútil la traduccion para conseguir el fin propuesto. Pero debe considerar que las descripciones y observaciones de Milizia estan fundadas sobre la filosofia y verdadero estudio de la natura-

leza, sobre los preceptos infalibles del arte, de la crítica y del recto modo de juzgar los asuntos que trata, por lo que son aplicables á todas las obras que se presenten al racional espectador, deseoso de conocerlas. Los consejos y preceptos de los sabios tienen poderoso influjo en el entendimiento humano. Quando esten colocadas y clasificadas por escuelas en el Real Museo del Prado todas sus pinturas, y en la galería que se prepara sus esculturas, será el Mentor qne enseñe á verlas y analizarlas la Traduccion del *Arte de ver.*

ARTE DE VER

EN LAS BELLAS ARTES DEL DISEÑO.

PRIMERA PARTE.

ESCULTURA. [1]

HERCULES. *

„¿Por qué un Hércules Farnesio y no dos, „quando son dos sus estatuas, y tan parecidas „como un huevo á otro? El que veo á mi dere„cha es mas bello que el de la izquierda, á quien „se dirigen los encomios, pues está ciego, y tie„ne el cuerpo entumecido con chichones." Asi hablaba decisivamente quien creia saber ver, y á quien se daba entero crédito [II].

El Hércules, el grande Hércules Farnesio demuestra la mayor robustez que pudo haber tenido hombre alguno, exercitado continuamente en los duros trabajos, que le hicieron ágil y fuerte. Visto por todos lados manifiesta haber sido aquel vigoroso y fornido Hércules, que dió fin y cabo á las heróicas hazañas que se le atribuyen.

Sus músculos tienen formas convexâs y re-

* En Roma, donde estan todas las obras que aqui se refieren.

dondas, y denotan ser de verdadera carne: sus senos planos expresan la fuerza y la nervosidad; y sus venas estan hinchadas, como los músculos, para indicar la extraordinaria elasticidad de estos. Las piernas (que no son suyas) y los morcillos, son tan duros y secos, que parecen mas bien cuerdas, que carne. Las proporciones de su cuerpo, menos prolongadas que las de un hombre esbelto [III], caracterizan su consistencia. El cuello corto y taurino es un indicante de su robustez; y la cabeza, algun tanto pequeña, le da cierta esbelteza [IV]. Lo restante del cuerpo tiene buena y conveniente proporcion con el todo de la estatua.

La otra, tambien de Hércules, es una masa informe en comparacion de esta. Tiene grabado al pie *Glicone*: nombre que se ha querido dar al escultor que la hizo, sin acordarse de que asi se llamaba el atleta de Horacio.

..... *invicti membra Glyconis.*

Si representase por ventura un esportillero, un ganapan, ó un ladron, Hércules habria sido otro como ellos, y sus miembros se parecerian á los que se ven en este mármol; pero ninguno de esta clase de membrudos se entretiene en desquijarar leones, en matar monstruos, ni en acometer aventuras como las de Hércules. No obstante convendria averiguar si los Patagones son verdaderos gigantes; y si lo fuesen, exâminar si sus proporciones y musculacion pueden convenir á Hércules [V].

¿Qué hace este nuestro Hércules parado en

su actitud? Parece que medita y oculta en la espalda tres manzanas que tiene en la mano derecha. Es regular que sean las que robó del huerto de las Hespérides, ó algun otro atributo insignificante para nosotros [VI]. Debiera presentarse mas expresivo, y en alguna de sus acciones mas interesantes. Tal qual está, nada hace. Reposa, y para reposar está en pie, que es postura incómoda.

MOYSES. *

Capo d'opera [VII] de Miguel Angel. Está sentado sin ninguna señal de querer hacer algo. La cabeza es de sátiro con cabellos de puerco, y la barba tan larga como la de Rauber [VIII]. Se semeja á un mastin horrible, vestido como un panadero, fuera de su lugar y ocioso. ¿Asi se caracteriza á un legislador, que habla cara á cara con el Ser supremo? Sin embargo es decantado como modelo de la anatomía externa. Sea enhorabuena; y tanto mas, quanto se asegura haberle executado imitando [IX].

EL TORSO [X] *DE BELVEDERE.*

Escuela de los artistas, que desean aprender á ver lo mas bello de la naturaleza humana, que reune los esfuerzos de la mejor escultura antigua. Es tan perfecta la variedad de su movimiento undoso en cada miembro, que apenas se percibe.

* Estatua colocada en San Pedro Ad vincula.

¡Qué morbidez [XI] en las formas! Pasan con suavidad de la una á la otra: se elevan, se hunden y se pierden insensiblemente. Parece que los huesos estan cubiertos con un cútis xugoso: los músculos son carnosos sin grosura; y la carne es bellísima carne. No se ven en ella venas grandes; ¿y será esto un defecto en un Hércules? Lo seria en Hércules hombre quando galanteaba á Iole; pero no en Hércules dios, despojado de la rudeza humana. ¿Estudió acaso Miguel Angel en esta escuela? No: porque no basta haber andado en la mejor moderna. ¡Qué lástima que este torso no sea mas que un torso! Aunque reune la admirable combinacion de las partes mas bellas del cuerpo, en el que se percibe la noble y magestuosa virilidad, no es mas que un medio para poder expresar la accion [XII], que es el término del arte. Quien quiera ver una accion muy viva, observe

EL GLADIATOR CAPITOLINO.

Como se figura que está herido de muerte, va á morir, y los gladiatores deben saber morir con gracia. Se esfuerza para levantarse con la mano derecha: si la venganza le anima, tambien le acongoja, como lo demuestra en su semblante y en los cabellos erizados. Todos sus miembros indican la fatiga del combate que sostuvo, y la accion su próxima muerte. Aunque la anatomía [XIII] está bien entendida, se nota no sé qué cosa fuera del natural en el esternon y en las

clavículas. Todo se junta para representar un bello mancebo, exercitado en la gimnástica, que ha combatido con valor: que fue herido; y que va á morir sin remedio..... ¿Pero la estatua es ciertamente de un gladiator? Aquella cuerda, que tiene al cuello, y aquel cuerno, que está á su lado, lo ponen en duda.

EL GLADIATOR BORGHESE.

Es otra estatua semejante á la anterior, pero muy diferente en la accion. No trata de morir como el otro, sino de combatir con todas sus fuerzas. ¡Qué corage exprime en su semblante! Corage verdadero sin señales de temor ni de temeridad. Quiere vencer, y á fin de conseguirlo, pára con valentía los golpes del contrario. En medio de su robustez y agilidad se descubre lo sólido de la carne y lo fluido de la sangre. Sus músculos, cortos y redondos en el reposo, se alteran y extienden en la accion. La anatomía de todo su cuerpo, enteramente desnudo, está tan bien entendida, como executada sin fatiga ni afectacion. Esto es lo que importa, y no que Agias haya sido el autor de la obra. ¿Los griegos que no conocieron los gladiatores, pudieron haberlos retratado? Quando?

EL APOLO DE BELVEDERE.

Haria un buen contraste esta sublime esta-

tua con un ídolo egipcio el lado. Se debe ver y exâminar con estudio; y no leer la descripcion que de ella hace la Enciclopedia en el artículo *Grecs*. Dice pues: „Dispara este Apolo con tran„quilidad una flecha á la serpiente Pithon, mos„trando un poco de cólera en las narices, que tie„ne algo levantadas, y otro poquito en el labio „inferior para indicar su fastidio al reptil, con„tra quien lanza el dardo con media fuerza en „prueba de su desprecio." Leyendo asi se aprenden errores en un libro, que no debe enseñar sino verdades.

Basta ver el Apolo de Belvedere para conocer que ya ha descargado el arco, dado el golpe, y que echa á andar. ¿Si no precedió nada de esto, qué importa? La actitud [XIV] es admirable. ¡Qué gracia y ligereza en su movimiento! Apenas toca en el suelo. Todavía son mas admirables las formas [XV] grandiosas de sus miembros desde la cabeza hasta los pies. Las convexâs muestran el vigor del númen, las planas su nobleza, y las serpeadas la suavidad. Nada de venas, de tendones ni de fuerte musculacion hay en él: todo es grande y bello. Es una deidad en figura de hombre de un modo superior, depurado de toda imperfeccion humana. La cabeza y las piernas tienen tal gracia, que sorprehenden y arrebatan á quien las mira, y tales proporciones y delicadeza, que manifiestan la divinidad. „Ah pecado! Si yo fuera un gentil le adoraria", exclamó en mi presencia un católico, transportado de tanta belleza.

Se pretende que sea del marmol de Carrara, cuya cantera no se descubrió hasta cerca del tiempo de Plinio, habiéndose hallado la estatua dos siglos hace en Nettuno (ciudad marítima del Estado Eclesiástico), donde probablemente no se habian reunido las esculturas mas clásicas de la Grecia. Una de sus rodillas está vuelta un poquito ácia dentro: defecto que cometieron los modernos al tiempo de unir los trozos.

Gran observador era quien dijo que el cuello de este Apolo no estaba en el medio. Los aficionados á las bellas artes, los inteligentes y algun otro profesor ignoran la causa; pero la sabe el conserge del Museo. Dice, que el marmol defectuoso se raja mucho quando se trabaja á la mano derecha, y que viendo el escultor que la estatua no salia bien, le dió un poco de movimiento hácia la izquierda, con lo que se zafó de aquel peligro. Bravo! ¿Cómo estará sentada la cabeza de quien sabe ver de este modo? Lo que yo sé de cierto es, que toda cabeza, que tiene sentido comun, se mueve á un lado y á otro, como le acomoda, y que está colocada donde este Apolo y otras estatuas de igual materia tienen las suyas.

Parece que no está tan concluido el cuerpo desnudo del Apolo como su cabeza, y que le falta aquella morbidez, que tanto agrada en el siguiente

ANTINOO DE BELVEDERE.

Mas admirable por su pastosidad [XVI], que por

sus proporciones [XVII], pues no son muy elegantes; ni por su accion, que tampoco es muy viva. La cabeza es de un joven alegre con ojos inocentes, que miran dulcemente: boca tranquila, mexillas llenas, barba redonda y realzada, con una frente como la de los dioses. Tiene el pecho elevado: la espalda y los muslos son maravillosos: todo reposa con serenidad; pero las piernas no corresponden á lo demas del cuerpo.

OTRO ANTINOO DEL CAMPIDOGLIO.

Es mas expresivo que el anterior. Conserva mas delicadeza y ternura en cualquiera de sus partes y en todos sus contornos [XVIII], particularmente en la cabeza, que es muy estudiada y propia de un joven dedicado á los placeres, como lo manifiestan su actitud y sus proporciones. Pero los brazos, manos y piernas son falsos: quiero decir, que estan modernamente restaurados [XIX].

EL CRISTO DE MIGUEL ANGEL. *

¿Es un Cristo, ó un verdugo que empuña la cruz para hacer lo que no se sabe? Su anatomía es dura y afectada, aunque la celebran muchos, que creen saber ver y llaman divino á Buonarota.

Dexó tan marcada la obstentacion de la ciencia anatómica en este Cristo, en el Moysés y en todas las demas obras que esculpió y pintó, que

* Está en la iglesia de la Minerva.

parece no haber trabajado sino para cirujanos. Mas por desgracia ni la entendió, ni supo aplicarla. Las junturas de músculos y tendones son torpes y pesadas: las carnes redondas é hinchadas: los músculos estan en reposo, ¡enorme defecto! y son iguales no solo en su figura, sino tambien en su mole, de lo que resulta un movimiento obscuro en las imágenes. Los tendones tambien son monotonos; y los contornos, ásperamente serpenteados, salen ácia fuera, y no hallan camino para volver á entrar. ¿Qué dibujo es este? En dónde está la gracia? Asi son aquellos sabios, que amontonando erudicion sin discernimiento, lo saben todo sin elegancia y sin delicadeza.

Miguel Angel para poder llegar á la perfeccion del diseño adoptó el medio de estudiar con intension la anatomía, creyendo ser el mejor y el mas seguro; pero se engañó, porque la anatomía no es mas que un auxîlio para poder subir á la cumbre y término del arte; y lo peor fue que no supo hacer uso de ella. De este error y de esta ignorancia resultó (hablando con perdon de sus adoradores) el ser un profesor duro [xx], áspero, agrio [xxi], extravagante, mezquino, grosero, caricato [xxii]; y lo que es mas notable, amanerado [xxiii], porque todas sus figuras tienen constantemente un mismo caracter, un propio estilo y una manera idéntica, de modo, que en viendo una, estan vistas todas [xxiv].

SAN ANDRES DEL FLAMENCO [xxv]. *

Aunque la estatua es demasiado colosal, tiene proporciones, que corresponden á las de un grosero pescador. Pero parece que la pierna izquierda no ata bien con el muslo, ni este con las íngles. Los paños [xxvi] son fáciles y grandiosos; y la expresion [xxvii] es propia de un hombre, que está resignado á sufrir, aunque con un poco de afectacion de parte del artista.

LA VENUS DEL CAMPIDOGLIO.

No es tan celebrada como la de Médicis, debiendo serlo acaso mas. ¿En dónde se ve estar mejor reunida la belleza de su sexo, que en esta estatua, á la qual prestan las Gracias todo su atractivo? El semblante es un poco lascivo: las hermosas no pueden tener otro [xxviii]. El párpado inferior está algo levantado para demostrar mayor caricia; y los ojos entre abiertos manifiestan ternura y languidez. Las proporciones de su cuerpo son delicadas, las articulaciones dulces; y la armonía reyna en sus miembros con el todo de la estatua, cuya accion es de sorpresa, sencilla y natural á toda muger, que hallándose desnuda, tapa de repente con la mano sus partes vergonzosas. Hasta en los pies brilla la belleza, pues no tienen señal de haber sentido peso ni fatiga

* Está en San Pedro del Vaticano.

alguna. Pero aquella nariz, nuevamente restaurada, incomoda demasiado á la vista.

SANTA BIBIANA. *

No tiene belleza ni elegancia en las formas, y está mal vestida. Hasta el manto aparece ceñido con una faxa larga: ¿qué muger ha adornado asi su manton, ni qué hombre su tabarco? Se esfuerza para expresar algo, y sin embargo nada dice.

LA FLORA FARNESIANA.

El gracioso velo con que está cubierta dexa percibir las formas y lineamentos de su gallarda figura, aunque gigantesca. Esta belleza no es mas que un torso de muger, porque la cabeza, los brazos y las piernas no son suyas. Tal vez por este motivo la transformaron en Flora, debiendo ser mas bien la Musa de la danza.

LA FLORA CAPITOLINA.

Su cabeza es verdaderamente de Flora, ó de la Primavera. La accion es bella y sencilla; y el vestido, aunque de paño, y no de tela fina, permite ver el desnudo cubierto, pero no oculto. Este paño tiene alguna analogía con el del Zenon capitolino.

* Está en la iglesia de su mismo nombre.

SANTA SUSANA. *

El todo junto de esta estatua es hermoso [xxix]. El rostro, apesar de estar lleno en la parte superior de las mexillas, tiene buenas formas. La situacion de la pierna izquierda disuena algun tanto; y los paños son de lo mejor entendido entre las obras modernas, pero muy inferiores á los de las antiguas. La execucion mas bien es una apariencia, que la realidad del gusto griego. Solamente los ascéticos podrán comprender la dulce expresion de esta efigie.

EL HERMAFRODITA. **

Si se ha tenido siempre por cosa maravillosa la reunion de las bellezas de los dos sexôs en un solo individuo de la naturaleza humana, mas debiera admirar en esta elegante estatua antigua, si se hallase perfectamente en ella. Entregado á un profundo y voluptuoso sueño, parece que quiere vengar la ofensa que el Bernino hizo á su morbidez, tendiéndole sobre un colchon pespuntado y henchido no de lana, ni de pluma, sino de guijarros [xxx].

SANTA CECILIA. ***

Mejór echada está que el Hermafrodita esta gentil, pero insignificante estatua.

* Es del Flamenco, y está en la iglesia de Ntra. Sra. de Loreto.
** Está tendido en la quinta Borghese.
*** De Estefano Maderno: en la iglesia de la misma Santa.

EL LAOCOONTE,

Viejo, robusto y estrechamente enroscado por dos serpientes, que le destrozan, y convulso con el mortífero veneno, que le introducen en las venas, corriendo el espasmo desde la cabeza á los pies. Aun es mayor la angustia, que le acongoja, qual es la de ver á sus dos amados hijos en igual situacion, á quienes no puede socorrer á pesar de los grandes é inútiles esfuerzos, que hace, y aumentan su dolor.

Para demostrar el escultor filósofo tan acerbos sentimientos se valió de las líneas convexâs, que encontrándose con las cóncavas y con las rectas, indican la alteracion del ánimo, todavía mejor representada con formas angulares, de que tambien se valió: las que, entrando y saliendo, manifiestan con mas claridad los nervios y tendones fuertemente estirados. En medio de tanto padecer es inimitable la dignidad con que caracterizó su semblante y su actitud, sin señal alguna de deformidad, pues presenta la alta condicion del héroe, que sabe sufrir, y reconcentrar en el corazon la grandeza de su alma contra los tormentos que sufre é hinchan sus músculos y nervios. Apenas tiene levantado el pecho: el vientre está comprimido, y los hijares aparecen hundidos. Todo publica contraccion, sufocacion y un exceso de dolor y de magnanimidad. El padecer de los hijos, aunque está representado con vive-

za, es de otro género, puramente fisico y propio de sus respectivas edades.

El idiota mas estúpido puede sentir la energía de tan sublime expresion. ¿Pero hasta qué grado podrá subir la sensacion del sabio, que conoce el Laocoonte de Virgilio, el real hermano de Anchises, el sacerdote de Apolo y de Neptuno? Virgilio le hace bramar como á un toro inmolado en el ara; pero el autor de este grupo le cierra la boca, para que solo suspire profundamente. ¿Quál de los dos se presenta mas filósofo en este acto, el poeta, ó el escultor? Este pues parece haber sido discípulo de Sócrates, que supo manejar tan bien el escoplo, como el sufrimiento. ¡Gran dósis de filosofia es necesaria á la verdad para poder expresar con dignidad tan horrible tormento!

Si Laocoonte se presenta aqui grande en lo exterior, es como el mar en la tempestad, á quien el vehemente impulso del uracan no agita mas que la superficie del agua, mientras en la profundidad del piélago está en calma. Un personage real y sacerdotal ha de saber soportarse en los mayores estragos: por eso está en accion de reposo; pero no en un reposo, que degenera en indiferencia, ó en letargo. Si la actitud estuviese por el contrario en contorsiones, se embrutecería la figura: bramaría como un loco con el extremo dolor, y con el sentimiento de no poder aliviar á sus hijos. Si la accion fuese comun y trivial saldria del orden de la bella naturaleza,

que no consiente actitudes violentas, agenas del decoro y de la sencillez, que caracterizan la belleza. ¡Esto es el sublime! [xxxi] Sublime es todo aquello que se eleva sobre nosotros mismos, y nos da un vigor, que antes no teniamos.

¿Por qué está todo desnudo un personage de tan eminente calidad? Pecado de conveniencia, que se compensa con la energía de la expresion, porque vestido, no pudiera efectuarse en todo el cuerpo, aunque el ropage fuese mas sutil que el de la Flora.

Las figuras de los hijos de Laocoonte no son muy bellas, si se comparan con las de los muchachos del antiguo, y con las de los profesores modernos, especialmente con las graciosas del Flamenco, que estan en las iglesias del Anima y del Campo santo. La del hijo mayor de este grupo tiene visiblemente mas larga la pierna derecha que la izquierda. Sin embargo el grupo es un *capo d'opera* de la antigüedad. Plinio no se cansa de celebrarle; pero Plinio alaba mas las serpientes, que llama dragones. No se puede ensalzar lo accesorio sin perjuicio de lo principal; y quien juzga y celebra de este modo no sabe ver. Plinio dice que este grupo es de un solo trozo de mármol pário, quando consta de cinco; y Plinio asegura que uno de los escultores que le executaron se llamaba *Agesandro*, quando no se halla tal nombre entre los famosos artistas antiguos.

Habiendo quedado esta gran obra sin pulimento, como la Venus de Médicis, pueden ser

ambas ó copias, ú originales, trabajados no en los mejores tiempos de la Grecia, siendo, como es verisimil, que los mas excelentes artistas griegos de aquella época concluyesen enteramente sus obras.

LA PIEDAD, DE MIGUEL ANGEL. *

Es el grupo mas decantado entre las obras modernas, y con razon, porque es grupo de los prodigios del divino Miguel Angel. Representa á Cristo de treinta y tres años de edad, muerto y tendido sobre las rodillas de su Madre, que manifiesta tener unos diez y ocho, si se atiende á su bonita y pequeña cara, á sus manecitas y á sus menudos pies, aunque su talla y sus espaldas son de una lavandera. Sostiene todo el cuerpo del Hijo con tal desembarazo, que no se percibe donde esté la piedad; pero sí se ve un gran embrollo de paños, trazados menuda y mezquinamente, la anatomía acostumbrada, esto es, muy abundante, y la expresion reducida á cero. Lo mas notable y singular es que un brazo de la Virgen está desosado [XXXII].

APOLO Y DAFNE. **

No es este aquel Apolo de Belvedere, que amenaza á las serpientes: debiera por esto ser mas

* Está en San Pedro.
** En la quinta Borghese.

bello y mas gracioso, y por la accion mas viva y picante que no tiene, ni belleza alguna en las formas, que jamas conoció el Bernino; pero todo está compensado con la delicada execucion en el mármol.

EL TORO FARNESIO.

Aunque este otro mármol está tambien primorosamente trabajado, qualquiera que no se dexe seducir del tamaño, de la multitud de figuras que contiene, ni del artificio de la mano que le executó, poco apreciará una obra, que redunda en expresion confusa y enigmática ahora para nosotros. ¿Qué significan tantos grupos antiguos, y tantos mausoleos modernos?

MARCO AURELIO.

¿Quién es aquel hombre que está allá arriba en Campidoglio, montado á caballo sin escudero, y que con magestuosa sencillez extiende su mano derecha, no para echar bendiciones, sino para anunciar insignes beneficios? „Es mi Marco „Aurelio, que da la paz á su pueblo romano „(responde alegre la Filosofia). Mira aquella ca„beza caracterizada de un heroe lleno de ardor „por el cumplimiento de sus deberes: deberes de „un Soberano, agoviado con el inmenso peso de „hacer la felicidad de su pueblo. Hasta el manto „imperial, natural y fácilmente dispuesto y aco„modado, manifiesta su magestad. ¡Ah! ¿Por qué

„las bellas artes no se han de ocupar siempre en „representar objetos tan consoladores? ”

Asi habla la Filosofia; pero el pueblo, naturalmente antifilósofo, no mira al sabio Marco Aurelio, se detiene y emboba con su caballo: encomia el caballo: cree que está animado (¿si sabrá qué cosa es ánima?), y quiere que el caballo marche. Los conocedores de bestias hallan que la actitud de esta es contraria al mecanismo, y estan persuadidos de que el movimiento, que se la ha dado, no puede durar mas que un instante. Preparado este instante, que es el pretendido defecto, se descubre toda la vivacidad de la expresion. La cabeza del caballo en vez de ser acarnerada, ó de carnero, es bovina, ó de buey. No importa: asi debe ser, porque asi son las de los caballos árabes, los mas nobles y hermosos del mundo [XXXIII]. Pero las crines de el de Marco Aurelio estan rizadas con afectacion: la bestia es muy corta, panzuda y de ancha grupa.... Son necesarios dos tomos para poder describirla, y al cabo vendriamos á parar en que es una obra del tiempo de Marco Aurelio, y no del de Pericles, ni de Alexandro. ¿Segun esto serán mejores los de Monte Cavallo, que son de Fidias y de Praxîteles? Mucho peores, aunque no son despreciables algunas de sus partes. Los célebres nombres, que tienen grabados, son falsos: nada valen. Sea lo que se quiera del caballo de Marco Aurelio, parece ser el mas expresivo que se conoce haber salido hasta ahora de las caballerizas de los es-

cultores antiguos y modernos, exceptuando el de M. Falconet, que no he visto [xxxiv].

ENDIMION.

Tal vez será el mejor baxo-relieve que ha quedado de la antigüedad, por la buena degradacion de sus planos y por su lontananza [xxxv]. Está ademas tan bien recostado este joven con su lanza, que parece verdaderamente dormido. Su perro, colocado en justa y proporcionada distancia con un bien entendido escorzo [xxxvi], ladra á la luna, y la escena escabrosa no se puede idear mejor. En comparacion de este baxo-relieve es tan mezquino el otro de Andrómeda y Perseo, que tambien está en Campidoglio, quanto excelente el que pintó Mengs.

SAN LEON. *

Marcha el fiero Atila á la cabeza de un exército de bárbaros con intento de saquear y de arruinar á Roma; pero se pára y amedrenta luego que vé salirle al encuentro el santísimo Papa, devoto, pacífico, y acompañado de su inerme clero. Vuelan por el aire los dos santos apóstoles Pedro y Pablo, bien armados, y mas airados que el mismo Atila, los quales aterrando al exército, le hicieron huir despavorido, por lo que Roma les es tan devota. Es buena la execucion de esta obra: tiene unidad [xxxvii], distribucion [xxxviii], perspectiva [xxxix], y cada figura ocupa su lugar [xl]; pero los

* En San Pedro.

paños son muy afectados, y no estan bien escogidas las formas. No sé si Atila podria reconvenir á estos dos apóstoles con aquello de *tantae ne animis coelestibus irae*?

Estos mismos apóstoles que tambien pintó Rafael para el propio asunto, son algo mas suaves en sus amenazas, y conservan mejor el decoro, aunque sus cuerpos son de enorme tamaño. El Papa que figuró Sanzio no es San Leon, sino Leon X, que obstenta todo su fausto, montado en una hacanea á la última moda pontificia, y acompañado de eminentísimos purpurados, monseñores, cruciferario y palafreneros, entre los cuales se distingue Pedro Perugino [XLI]. En este lado todo está tranquilo; en el opuesto todo en movimiento: Atila y su exército en gran agitacion: convulsos y aterrados los generales, los mariscales de campo, los ayudantes, y todos atropellados de sus caballos. Aunque tambien contribuye el viento á la confusion: no llueve ni graniza, que seria muy conveniente para conservar la corte del Papa; pero un impetuoso uracan arrolla las banderas. El dibujo está bien entendido y desempeñado; pero la eleccion de las formas no fue muy feliz. La escena es en campo abierto entre árboles, colinas, edificios, rios y montes á lo lejos en confuso: el cielo resplandece: las masas [XLII] contrastan con el blanco, el roxo, el morado; y con las medias tintas.

¿Pero á qué viene todo esto si lo que se describe es obra de los pinceles? Será mas acertado

que antes de tratar de la Pintura se hagan algunas Reflexiones sobre lo que se acaba de referir de la Escultura, que sean como elementos del arte de ver las producciones de las bellas artes.

REFLEXIONES.

I

El primer efecto de todas las bellas artes del diseño es el de agradar á los ojos del espectador: de consiguiente y en particular el primer efecto de la escultura es el placer que recibe la vista con las efigies esculpidas en mármol, bronce, ó en qualquiera otra materia sólida.

II

El placer es una impresion moderada, que causan los objetos en nuestros órganos. Si la impresion es muy fuerte, como la del sol quando se mira de hito en hito, desagrada é incomoda mucho; pero apenas se siente quando la vista se dirige á mirar la armonía del cielo.

III

Se aumenta el placer en proporcion del resultado de ver un objeto perfecto.

IV

Perfecto es lo que no tiene falta ni sobra de lo que creemos debe tener con relacion á su esencia y destino.

V

La perfeccion debe ser clara y estar manifiesta, porque incomoda mucho comprender lo obscuro é intrincado.

VI

Lo perfecto, que pertenece á la vista y al oido constituye lo que se llama Bello [XLIII].

VII

La naturaleza jamas nos presenta un individuo enteramente bello [XLIV]. Siempre se encuentra en sus mejores producciones alguna falta, ó alguna cosa supérflua; asi como se halla alguna parte bella en los individuos feos.

VIII

Escoger las partes mas bellas, combinarlas entre sí, y formar un todo perfecto ó bello es lo que se llama *Bello ideal* [XLV]. Mejor se diria imitar la bella naturaleza [XLVI], que es frase mas clara y mas exâcta, porque en esta eleccion nada hay ideal: todo se ha tomado de la naturaleza, del mismo modo que quando nos presenta el arte las plantas, las flores y los frutos con la perfeccion, que él ha sabido darles, pero que ha tomado de la naturaleza: almacen inagotable, y siempre abierto para el artista, que saca los asuntos necesarios para sus obras.

IX

El estudio del profesor es imitar la bella na-

turaleza, por lo que las artes, que tienen por objeto el imitarla, se llaman *Bellas Artes* [XLVII], y se llaman tambien bellas sus producciones. Lo son una Venus, un Sátiro, un Apolo y hasta las serpientes y los monstruos, aunque sean horrendos, con tal que contengan todo lo que pertenece á su naturaleza.

X

El artista que imitase la naturaleza tal qual ella se presenta y es en sí, faltaria á su deber. No cuesta tanto trabajo representar lo que continuamente tenemos á la vista, como expresar lo que nunca se ve reunido en un solo sugeto; y este es el verdadero mérito del arte. Por eso llaman *Naturalistas* [XLVIII] á los que se limitan á copiar la mera naturaleza. Sea el que fuere su mérito, nunca merecerán por él gran aplauso; al contrario, serán tanto mas vituperables, quanto mas fiel haya sido la imitacion. ¿Quién podrá tolerar el horrible aspecto de los tormentos y de los horrendos monstruos, si estan pintados ó esculpidos con tanta exâctitud, como los presenta la naturaleza? Si Laocoonte espantára é infundiese pavor, dexaria de ser una produccion de las bellas artes, cuyo efecto debe ser siempre el de agradar en todos los objetos y asuntos, ya sean alegres ó tristes, magestuosos ó familiares, de amor ó de odio. Espantar no es agradar. Luego los ojos al natural con el brillo de esmalte ó de plata, como algunas veces los usaron los antiguos en sus estatuas, harian mal efecto, y mucho peor

el pintar con colores la escultura. Mas apreciable es una buena estampa, que una estatua asi embadurnada.

Segun estos principios parece que el retrato [XLIX] no seria objeto digno de un artista. El mérito á la verdad no es grande, si el retrato no es mas que un mero retrato, y será menos que nada, si no tiene sencillez natural. Para que sea apreciable es necesario que se acerque en quanto sea posible á la bella naturaleza, conservando la semejanza [L] del sujeto retratado: esto último hará, por decirlo asi, su mayor elogio entre los que no buscan otra cosa en los retratos.

XI

De este modo no es cierto que las bellas artes del diseño tengan por objeto entre otros el de la *ilusion* [LI], ó el de engañar, haciendo creer que es verdadero quanto presentan á la vista. Quien inventó esta quimérica ilusion se engañó á sí mismo. ¿Quién es el que rie ó llora al ver la mas triste ó alegre produccion de las bellas artes del diseño [LII], por maravillosas que sean la idea y la execucion? Se conocerá inmediatamente que qualquiera de estas obras no fue hecha con el estudio de la mera naturaleza, sino con el de la bella naturaleza, y asi no debe producir ilusion, sino verisimilitud [LIII].

La verisimilitud está en el fingir segun nuestro modo de concebir, y nosotros concebimos segun lo que vemos en la naturaleza. Luego la

verisimilitud consiste en atribuir á la naturaleza movimientos conformes á sus leyes y á sus facultades. Habrá verisimilitud siempre que esten de acuerdo los movimientos de la naturaleza con el genio del artista, para que se verifique el mismo acorde entre sus obras y el espectador, que sepa verlas.

XII

La bella naturaleza debe hallarse en todas las artes del diseño y en cada una de sus partes, en las formas, en las proporciones, y en los accesorios de los paños, de los utensilios, de la arquitectura, del paisage, del campo, y en el término ó fin de todas estas cosas, que es la expresion. (Véase la Nota XXVIII.) El trabajo del artista es como el del lapidario, que abrillanta las piedras, las cuales sin esta operacion, aunque son preciosas, quedan en bruto. Horacio abrillantaba con la pluma, Fidias con el escoplo, Apeles y Rafael con el pincel.

XIII

Las formas varían segun las calidades de los sugetos, y segun las circunstancias en que cada uno se halle. Las formas de Apolo no pueden ser como las de Hércules, ni las de Hércules hombre, como las de Hércules dios; pero de cualquier modo que sean, deben ser selectas. (Véase la Nota XIV.) Para esto es necesario el conocimiento de la anatomía (véase la Nota XII), sin aparentar su estudio, porque no es mas que un

medio para llegar al término, de que luego se tratará.

La belleza del hombre, el objeto mas bello del universo, se manifiesta en la apariencia evidente de sus buenas cualidades fisicas: en la salud, como lo demuestran el color, la forma de sus miembros, y especialmente el rostro: en el vigor, que indica la fuerza de los músculos, de los huesos del pecho y de la espalda: en la agilidad de las piernas, y en la moderacion, que denota su asiento, el reposo de sus actitudes, la sencillez de las formas, la tranquilidad de la frente y la prudencia que asoma por los ojos. Todas estas partes son mas delicadas en la muger, donde se juntan la gracia de los ojos y de la boca, y aquel pudor tan grato hasta para los que no quisieran hallarle.

Hay en la bella naturaleza una contínua variedad, y nada se repite en un mismo individuo. Hay formas convexâs, cóncavas, redondas, interrumpidas y mezcladas, de lo que resultan contornos serpeados, ninguno sin línea curva, y ninguna curva sin inflexîon: todo serpentea como la onda, ó como la llama, de manera, que ninguna línea cóncava tropieza con otra semejante, ni ninguna curva con otra igual, ni ninguna de un mismo caracter y proporcion, que no esté en oposicion con la de en frente. La convexâ engrandece, la cóncava aligera, y la recta ennoblece. Todo es variedad: variedad en todos los contornos, y en todas las proporciones. Sin varie-

dad no hay gracia, y todo parece frio y amanerado.

El perfil [LIV] de la cara de las mejores estatuas griegas es una línea casi recta, algun tanto encorvada para indicar la direccion de la frente y de la nariz. Quanto mas profunda sea la inflexîon que las separa, tanto mas desagradable será el perfil.

Consiste la belleza de las cejas en la sutileza de sus pelos; y quando el toque es ligero y poco arqueado anuncia calma en los ojos. Si los escultores antiguos querian expresar severidad, y que las cejas pareciesen negras, les daban un cierto toque cortante y agudo, como se advierte en las estatuas de Júpiter, de Pluton &c.; pero nada de esto se nota en las deidades de pelo rubio, como las de Venus, Apolo y Ganimedes.

La cabellera de la escultura antigua ordinariamente es crespa ó rizada: los cabellos de las mugeres, y mucho mas los de las jóvenes tiran hácia atrás en ondas, y hácia el colodrillo; pero en trozos para figurar su abundancia, y el buen efecto del claro-obscuro, como los de las Amazonas y de las Niobes.

A una frente llana y serena corresponde una nariz quadrada; quiero decir, que no sea afilada, pero sí un poquito ancha en el lomo. Las mexillas, que son algo abultadas, exîgen que la frente esté dividida para demostrar los músculos, y la frente desembarazada y alta empieza á indicar la vejez [LV]. La nariz y la boca derechas

denotan tranquilidad. Los labios teñidos de precioso bermellon (no se trata ahora de la escultura), el inferior mas lleno que el superior, estan antes de bajar á la barba, cuya belleza consiste en su redondez, y no en el hoyito del medio, el cual como los de las mexillas son accidentales.

Los antiguos no daban á sus estatuas el aire y movimiento de reir, sino á las de los sátiros, para demostrar su disolucion, su intemperancia, su locura y grosería [LVI]. Hasta en las formas de las orejas [LVII] eran escrupulosos, pues las concluian mucho.

Los bellos ojos, que esculpian los griegos, no eran tan largos como los de los modernos. Eran grandes, pero solo en la forma, en el corte y en el encaje [LVIII]. No lo eran los huesos que rodean á los ojos; ni estaba levantado el yugal, por no ensanchar la cara, ni para hacerla triangular.

Tenian los griegos por bello el pecho noblemente enarcado en las figuras de los varones; y tambien por bello el estrecho de las mugeres con mamilas apretadas en forma de colina, terminando en pequeños y agudos pezones, á cuyo efecto se ponian en ellos polvos del mármol de la isla de Naxos.

La belleza de la mano de una joven griega consistia en una moderada gordura con toques casi invisibles en los nudos ó articulaciones de los dedos, semejantes á la suavidad de la sombra desvanecida: en que los dedos fuesen delgados, aunque un poquito gruesos en su nacimiento; y

en no indicar juntura alguna donde se forman los hoyuelos, ni en doblar la última articulacion del dedo, como lo practican los modernos [LIX].

Tenian las piernas un poco gruesas; pero eran casi insensibles el hueso de la tibia y los cartilagos; de modo que la rodilla, que es la juntura del hueso del muslo con los de la pierna, formase un dulce y uniforme realce, y no una interrupcion de proyecturas [LX]. No estrechaban los pies, como hacen ahora nuestras damas con el abuso de angostar los zapatos: conservaban su bella y natural forma; y las uñas eran algo mas achatadas que las nuestras.

Los escultores antiguos jamas exâgeraban los músculos: siempre eran bellos y estaban conformes con el carácter del sugeto, con la sencillez de las formas y con las actitudes. Quanto mayores sean el movimiento y la contorsion en los músculos, tanto menor será la nobleza de la figura. El hombre noble gesticula poco y se afana menos. Con un toque ligero se indica la pasion que le domina; pero se notan al mismo tiempo los esfuerzos que hace para refrenarla y contenerla, segun las reglas de la prudencia, del decoro y de la justicia: asi es que las actitudes de los dioses van de acuerdo con su eminente dignidad. No se conocen mas que dos divinidades griegas con las piernas cruzadas, y con los pies en baja situacion. ¿Y quién sabe por qué?

Si ninguna figura debe estar convulsa, tampoco ninguna debe terminar su accion, porque

entonces quedaria fria, ó como muerta. Acabado un paso, un gesto, ó qualquier otro movimiento, la imaginacion no va mas adelante; pero la accion queda en actividad y no acaba. Asi imaginamos los movimientos sucesivos, y mientras tanto vive la figura [LXI].

XIV

Las proporciones consisten en las diferentes dimensiones de los objetos, comparadas entre sí, ó con relacion á las de otros en las partes, ó en el todo. Las proporciones de las bellas artes no son las proporciones matemáticas.

La unidad y la variedad producen la euritmia y la simetría.

La euritmia divide, por decirlo asi, el objeto en dos. Pone en el medio las partes únicas; á saber: la cabeza, la nariz, la boca, la barba, y en los lados con igual distancia las duplicadas, como son los ojos, las mexillas, las orejas, los brazos &., con lo que se forma una especie de equilibrio, que presta al objeto orden, libertad y gracia. Véase la Nota CXLVI.

La simetría se extiende mas allá: entra en las partes pequeñas; las compara entre sí y con el todo, y presenta baxo un punto de vista la unidad, la variedad y el agradable concierto de estas dos cualidades entre sí mismas. La simetría es el complexo de las relaciones [LXII].

En las obras del arte del diseño el gusto exige gran perfeccion de euritmia y de simetría,

no como son los objetos en su todo natural, sino en el todo escogido.

Las dimensiones no son mas que un medio para poder instruirse de las proporciones, y para hacer ideas exactas de ellas.

La primera variedad de las proporciones del cuerpo humano no es la diminucion exâcta de las edades siguientes. Un niño no es un hombre pequeño: entonces seria un enano: es un niño.

El bello sexô tiene sus proporciones diferentes del hombre, como lo son tambien sus formas. Su altura es menor, el cuello es un poco mas largo, la cavidad del pecho mas angosta, los muslos cortos y anchos, los pies un poco estrechos; apenas se demuestran los músculos, y de consiguiente son muy suaves los contornos, y mas dulces los movimientos. Todo varía en el estado de niña, de joven, de preñada, de matrona y de edad mas avanzada. En fin las proporciones y las formas, que constituyen lo que se llama diseño, son relativas á los caracteres de cada individuo.

XV

El Diseño [LXIII] es el arte de dar á cada objeto su verdadera medida y proporcion, y de presentar las formas con diferentes contornos para poder fixar las actitudes y la expresion de qualquier figura y en qualquier caso. Estudio inmenso! porque la naturaleza varía hasta lo infinito. Conservar en cada figura una exâcta apariencia de proporciones en toda la diversidad de movi-

mientos, de distancias y de escorzos: variar las proporciones segun el caracter de los sugetos: mantener el equilibrio en toda suerte de actitudes y movimientos: fijar la superioridad donde es necesario; parar el movimiento en los cuerpos inanimados: variar las actitudes, sin dexar de ser naturales: poner en contraste y en oposicion los movimientos, el aire de la cabeza, el porte del cuerpo sin ningun trabajo: contornear con brio y ligereza: expresar mucho con poco sin sequedad ni dureza, y sí con gracia y elegancia, de modo que resulten carnes mórbidas y jugosas, siguiendo los grados que hay desde la amable delicadeza de la juventud hasta la venerable y horrenda vejez, desde la gentil pastosidad de las Venus hasta la nerviosa musculatura de los Hércules y hasta la divinidad de los Apolos: todo esto es lo que se llama Diseño, y todo esto no es mas que un medio para llegar al fin.

XVI

La Gracia es la misma belleza mas delicada, mas suave y mas amable. Proviene de la facilidad, de la flexîbilidad y de la variedad del movimiento, y del tránsito manso y natural de un movimiento á otro. ¡Quánta gracia se descubre en el sencillo, franco y ligero de los niños! La ingenuidad, la complacencia, la curiosidad inocente, la sinceridad, hasta el disgusto y sus tiernas lágrimas son susceptibles de gracia [LXIV].

XVII

De la reunion de todas las gracias resulta la Elegancia [LXV]. Exîge esta por una parte exâctitud, pureza y regularidad, y por otra franqueza y noble libertad con cierto aire natural, que sin perjudicar á la correccion, oculte el estudio y el artificio. ¡Dificil combinacion! Aun es mas dificil expresar los asuntos nobles con elegancia, y los sencillos sin trivialidad. La elegancia y la gracia tienen un lugar distinguido, no solamente en el diseño, sino tambien en las otras partes de la escultura, y en las demas bellas artes.

XVIII

El principal mérito del hombre está en su cuerpo y no en sus vestidos, porque no son mas que unos accesorios, que le sirven, ó por necesidad, ó para adorno. Aunque es cierto que él prefiere muchas veces el adorno á la necesidad, hasta disipar sus bienes y comprometer su felicidad por tener vestidos supérfluos, incómodos y ridículos, ¿habrá quien sacrifique un pie por todo el luxo de las fábricas de Lyon, por el oro del Perú, ó por todos los diamantes de la India? Pero no todos los cuerpos, ni todas sus partes se deben figurar siempre desnudos: el hábil artista sabe vestirlos y adornarlos segun la necesidad y sin ocultar las formas principales. Sabe escoger los paños que convienen á cada sugeto, y acomodarlos á los asuntos. (Véanse las Notas XXV, XXVI y XXVII.)

Los escultores y los pintores antiguos suponian que los paños estuviesen mojados, porque asi hacen mejor efecto, si son tratados con blandura, y si dexan resaltar las formas mas sensibles del cuerpo, y porque son menos embarazosos y mas expresivos. No obstante algunas veces son tan secos y tan frios en los pliegues largos, que parecen cuerdas ó estrias de columnas, por lo que no deben ser iguales en los pliegues ni en la calidad, sino variar artificiosamente su proyectura y su profundidad, para que asi haga su buen efecto la sombra. El plano de cada pliegue nunca ha de hacer ángulos agudos de luz ni de sombra, porque perjudicaria mucho al reposo. Son muy raros los paños de las estatuas antiguas que no se figuren mojados; pero el Zenon y la Flora, que estan en Campidoglio, los tienen anchos, aunque con sobriedad. Menos sóbrios son en esta parte los mejores escultores modernos Gros, Rusconi, Rossi y el Flamenco. Otros son como el Bernini, quien despues de haber pretendido dar mas ligereza á sus trapos, haciéndolos volantes y entortijados, cayó en desagradable dureza, presentando peñascos. La variedad de los paños es una riqueza, no solo respecto de los colores, sino tambien de las formas, de la calidad, y especialmente de la disposicion de los pliegues y de las partes. Riqueza que hace brillar la inteligencia y buen gusto del artista, si sabe ajustar los paños á los miembros con facilidad y sencillez, y conservar un caracter de gracia y ligere-

za. El vestido con su agitacion sirve tambien mucho para expresar lo que proviene de movimientos fuertes.

Ya que los cabellos [LXVI] son adorno, como los paños, deben participar del movimiento de estos y del sugeto, pero no con afectado desorden, ni de un modo que se conozca la mano y artificio del peluquero.

XIX

De las formas, de las proporciones y de los paños resulta la variedad del Estilo [LXVII], que se divide en grande, en mediano y en pequeño.

Todo objeto se compone de partes, cada una de otras menores, estas de otras mínimas, y asi hasta lo infinito. El rostro, por ejemplo, consta de frente, ojos, narices, boca y barba, de las quales algunas son partes principales y necesarias. Qualquiera de ellas consta de otras menores, como huesos, músculos, nervios &c., y estas de otras mucho mas pequeñas. Quien pintase con el auxîlio del microscopio los poros y el vello de una figura, ¿que haria sino pequeñeces, como han hecho y hacen tantos profesores? El resultado es que toda pequeñez es despreciable. Luego el estilo grande será aquel que demuestre las cosas grandes y necesarias que componen un sugeto. El grandioso nos agrada, no nos fatiga y engrandece; luego debe emplearse en todas las partes de la composicion, porque *con lo menos posible se ha de hacer lo mas posible.* Máxîma

clara, de suma importancia, y frecuentemente despreciada, no solo en los asuntos de puro gusto y entretenimiento, sino tambien en los mas importantes de la medicina, de la jurisprudencia y de la política. Del mismo modo que para formar una ópera se reunen todas las bellas artes, y no resulta mas que una insulsez: los médicos, ensartando sistemas de curar, nos matan: los curiales, poniéndonos en movimiento continuo, nos empobrecen; y los legisladores, complicando y aumentando leyes, nos confunden, y nunca las entendemos.

XX

Todo este escogimiento de formas, de proporciones, actitudes, paños, estilos y de cualquiera otra cosa no es mas que el camino que conduce á la Expresion. (Véase la Nota XXVIII.)

La expresion en general es el arte de representar qualquier objeto segun su naturaleza y en la situacion en que se halle. Los escollos, el agua, las plantas, las bestias tienen su expresion, bien clara y determinada, quando estan indicadas sus respectivas propiedades y cualidades. Pero la expresion particular del hombre, que es el sugeto para nosotros mas recomendable, es el arte de representar convenientemente sus afectos internos con signos externos. La bella naturaleza debe servir de guia al artista en esta expresion, despues de haber este observado con gran estudio y diligencia cómo modifican sus pasiones los hombres en general, y el hombre en particular.

XXI

Nuestra máquina de tal modo está montada, que con qualquier movimiento, ó sea pasion placentera ó desagradable, toma diferentes modificaciones, y de otras tantas maneras varía la escena. Si el artista debe saber expresarlas, el espectador debe saber mirarlas. Todos ven que el gran juego de las pasiones se expresa en la cabeza. Ella se baxa con la humildad, con la vergüenza y con la tristeza: se inclina hácia un lado con la piedad y con la languidez: la arrogancia la pone erguida: la obstinacion la sostiene enhiesta: la sorpresa la mueve hácia atrás; y el desprecio, el desden, la cólera y la indignacion la alteran á su arbitrio con diferentes y opuestos movimientos. Si la cabeza y el rostro son tan expresivos, mucho mas lo son los ojos. Se hinchan, se obscurecen y se bañan en lágrimas en la afliccion, con la alegría, con el amor, la compasion y el pudor. Los músculos se estienden: la boca se abre..... ¿Pero se trata de explicar aqui las evaporaciones de cada pasion? Todos los miembros del cuerpo humano tienen su lenguage: los gestos y las actitudes suplen á las palabras con gran fuerza. Los napolitanos hacen uso de él; pero de una manera grotesca [LXVIII].

XXII

Se dice comunmente que todo asunto bien expresado está caracterizado. El Caracter [LXIX] es la esencia y la calidad del asunto, que le distingue

de otros de la misma especie. Las inclinaciones del hombre consideradas con relacion á sus pasiones forman su caracter.

La palabra caracter viene del verbo cortar, esculpir é imprimir: tiene su disposicion habitual á hacer, y hace acciones de un cierto género de preferencia á las del género opuesto.

No hay hombre sin caracter, y quien se cree que no le tiene, como si fuese un Proteo, tiene el de no tener ninguno, con el que se distingue de los demas hombres. El talento de conocer con distincion los rasgos característicos, es una de las partes muy principales del arte de esculpir y de ver.

Tres géneros de circunstancias modifican el caracter: 1.° la nacion y el siglo: 2.° la edad, la clase y las costumbres; y 3.° el genio, el temperamento y el individuo. De lo que se infiere que lo que está lejos de nosotros nos toca menos, y es mas dificil cogerlo. Distinguimos con mas facilidad los caracteres que contrastan entre sí, pero sin afectacion. Se han de conocer las figuras diversamente caracterizadas tan de repente, como si hubiésemos vivido mucho tiempo con ellas.

Los griegos eran excelentes en figurar los caracteres. Habia en Atenas una escuela pública en que se dibujaban solamente fisonomías. En el momento que se ve la cabeza de Alexandro, anuncia ser la de un ambicioso de conquistar todo el mundo; y se distingue esta pasion en el ojo redondo y saliente, lleno de fuego, que mira há-

cia arriba, en la barba, y en la boca entreabierta y sacada hácia adelante, en las cejas &c.

No se debe expresar la cólera de un rey, como la de un ciudadano, ni el dolor de un héroe, como el de un hombre afeminado. No se hace mas expresiva una figura, afeando el rostro: se puede combinar la belleza de las formas con la pasion mas violenta. El buen gusto sabe distinguir lo accesorio de lo principal; y con indicantes accesorios se puede esculpir la expresion mas fuerte.

„La sublime belleza (dice Ciceron) no fue „concedida en igual grado á todos los dioses: á „cada uno la suya, como á cada comediante su „parte."

XXIII

Los caracteres y las pasiones constituyen la expresion, que es el artículo mas interesante de las bellas artes, porque se dirige á excitar ideas felices y sentimientos verdaderos. Seria vana la mas sublime invencion, sino se supiese el modo de expresarla. La expresion en qualquier composicion debe hacer visible lo interno y lo poco conocido. Toda figura ha de parecer que tiene vida, que piensa y que siente, segun su respectivo caracter, y segun la expresion que recibió en la circunstancia en que fue representada.

Representar por medio de algunos toques dados en un pequeño mármol, ó sobre un corto lienzo, grandes comparsas de seres, que parezcan vivos con tanta belleza y movimiento, que jamas ó pocas veces se hayan visto reunidos en la

sociedad, es una de las acciones que dan honor al hombre. Las bellas artes, juntando todas las bellezas, las fixan para siempre, y de una manera tan agradable, que no se sácia el que sabe verlas. Luego la expresion hace la mitad, y aun mas de la mitad del mérito del artista, si conoce el fin ó término de la expresion y de todas las bellas artes.

XXIV

¿Pero dónde y cómo podremos nosotros ver y estudiar la bella naturaleza de las formas, de las proporciones y de los caracteres de los hombres? ¿Y dónde sobre todo podremos ver el desnudo del hombre [LXX], quando él mismo se avergüenza ahora de presentarse en cueros á sus propios ojos? ¡Tanto es lo que se ha desfigurado en la cuna con las mantillas, faxas, lazos y corpiños, y despues con las modas, con los placeres y con la ociosidad! No estamos libres de pasiones, pero estamos todos convenidos en enmascararlas. Ocultamos hasta la del amor, pero dexamos el paso libre al fastidio, que domina en las tertulias y en los ostentosos teatros: todo lo demas está disfrazado con trages, gestos y ademanes.... Todo es mentira. No hablemos del color, especialmente de las mugeres, las quales no estan contentas con el suyo propio. Siempre andamos de máscara.

Los griegos por su clima y por la naturaleza de su gobierno tuvieron la ventaja, que no tenemos nosotros, de ver la naturaleza humana bajo mejor aspecto. La vieron bella, y la hicieron pa-

recer mas bella por la estimacion y amor que tenian á la belleza. Instituyeron una fiesta pública en la que se premiaba á la juventud que se aventajase en dar besos mas bellos y mas suaves. Con ésto pudieron estudiar la bella naturaleza sobre el original mismo; y con sus usos, entusiasmo y públicas recompensas, llegaron á expresarla con tanta excelencia, que sus producciones, despues de corridos los tiempos mas florecientes de Roma, son ahora los modelos de todas las naciones mas civilizadas [LXXI].

¿De qué sirve trabajar dia y noche en los modelos griegos, si al fin se estudia la naturaleza por segunda mano, copiando las obras de otros imitadores? Por esto son tan estériles de genio nuestras escuelas. ¿Quién describirá mejor una batalla, el que la ha visto, ó el que la oyó referir á otro? Mientras no lleguemos á dar otro giro á nuestras costumbres y enseñanza, no podremos aprender á ver mejor que en las estatuas griegas; y quien quiera ser verdaderamente expresivo, aliméntese entre tanto con la lectura de Horacio y de Tácito.

XXV

¿Y á qué tanto trabajo de observaciones, reflexîones, criterios, teorías y prácticas para un simple placer de la vista? ¿Es este el gran objeto de las artes del diseño? No. Si el gusto de ver es el primer efecto de las bellas artes, este efecto no es el término final de las artes, sino el con-

ductor que dirige á otro término mucho mas importante.

La vista de una cosa bella agrada; pero no debe acabar aqui este placer, debe traernos algun bien. Los placeres quanto mas vivos son, son mas útiles y necesarios: el máxîmo es el mas interesante. Los verdaderos son unas necesidades fecundas de utilidad: los estériles son vanos, insensatos, verdaderos abusos y fantasmas del placer. Una carrera de caballos es un placer efímero para los que la ven; pero es un placer real para el dueño de la bestia premiada. A quien agrada pulichinela, pulichinela se queda. ¿Qué seria de una bella decoracion de arquitectura si no sirviese mas que para la vista, sin pasar mas adelante? La naturaleza da necesidades para dar despues placeres; y finalmente para dar por medio de ellos alguna gran utilidad, quiere que las bellas artes nos traigan el bien.

La naturaleza embellece algunos objetos para hacérnoslos mas amables, y embrutece otros para que nos sean mas odiosos, y todo para nuestro mayor bien. ¿Por qué existe la cicuta venenosa, y por qué el feo escuerzo? ¿Por qué la graciosa joven, y por qué la horrenda vieja? Para nuestro mayor bien. Las flores son para los frutos. Dios no nos envia pesares solamente para afligirnos, ni consuelos solo para alegrarnos: tiene en esto fines mas altos, todos dirigidos á nuestros mayores bienes. El hombre ha de obrar en las artes como la naturaleza: ha de agradar, pero

con útil placer, haciéndonos mejores, é inspirándonos un gran atractivo á los objetos mas bellos y mas fecundos en utilidad.

El primero que dió á las artes el adjetivo de bellas, tuvo presente que consistia su esencia en unir lo agradable á lo útil, hermoseando las cosas necesarias, que sirven mas frecuentemente para nuestro uso. El primer salvage que construyó la cabaña, y supo darle proporciones adaptables á la solidez y á la comodidad, fue el inventor de la arquitectura. El primer pastor que dió á su cuerno ó vaso formas elegantes, y trazó en su cayado algunas figurillas, fue quien inventó la escultura. Y el primer pintor aquella memorable pastorcita, que delineó en la pared con un carbon los contornos de la sombra de su amante. Pero para poder valuar el hombre el precio de qualquiera cosa, no la ha de considerar en su primer estado, sino en el de su madurez.

A medida que los placeres se fueron aumentando y refinando, las artes exîgieron mas ingenio de parte de los que las executaban, poniendo en contribucion á todas las ciencias, con lo que las artes llegaron á ser nobles y científicas, distinguiéndose de las mecánicas, que no piden mas que un trabajo material, y á ser liberales y bellas; porque ademas de la práctica estan enriquecidas con la sublime teoría, y con la divina facultad de excitar sentimientos agradables [LXXII]. Aunque estas artes no sean las mas necesarias, son las mas dificiles, y de consiguiente las no-

bles y las mas dignas de ser honradas y distinguidas por su objeto [LXXIII].

Consiste la esencia de las bellas artes en colocar los objetos al alcance de los sentidos, y en estado de obrar sobre nosotros con particular energía, que tenga su orígen en el placer. No merece qualquier pintura ser reputada por un buen cuadro, ni qualquier mármol por una buena estatua, ni qualquiera casa por un buen trozo de arquitectura, á no ser que la obra tenga tal belleza, que por medio del placer atraiga nuestra atencion.

Las bellas artes empiezan deleitándonos; pero no paran en esto. Su deleite debe ser fecundo, útil é instructivo para hacernos mejores: por lo que se debe establecer como término y fin general de las bellas artes *la utilidad agradable y fácil.*

Esta facilidad de lo útil en las bellas artes del diseño será por medio del placer de la vista; y su triunfo será el consagrar el encanto de sus gracias á los dos mayores bienes del hombre, que son la *verdad* y la *virtud.* Ved aqui el término ú objeto de las bellas artes del dibujo.

Sin este gran objeto el Parnaso no será mas que vanidad y seduccion; y lo mismo las bellas artes, las que presentándonos lo perfecto, serán perfectas, y las que presentándonos el buen gusto, la eleccion y el orden, mejorarán nuestro ser. Son una especie de tropas auxîliares, que nos conducen á la virtud, mostrándonos su belleza,

y alejándonos del vicio para hacerle mas abominable. Por esto queria Ciceron presentar á su hijo una imágen bella de la virtud, para que ella misma le provocase á amarla. Las bellas artes son medio eficaz para inspirar la pasion general del bien, presentando la verdad activa y benéfica. El hombre formado por ellas adquiere una sensibilidad depurada, y una probidad efectiva con que llega á ser un bienhechor ilustrado. Sin conseguir esto las bellas artes serán abusivas ó insípidas, como por desgracia lo son ahora; pero no lo serán mas, y para no serlo, harán parte de la legislacion, con la que caminarán derechas á su gran fin.

XXVI

El legislador no permitirá: 1.° que las bellas artes caigan en extravagancias, chocarrerías y necedades; á este fin dispondrá que se extienda el buen gusto en toda la nacion: 2.° tampoco permitirá que ninguno las exercite públicamente sin haber dado antes pruebas ciertas y seguras de su talento y de la rectitud de sus ideas: 3.° ordenará que todas sus producciones y todo regocijo público y privado tengan el sello de utilidad, como le tiene la moneda, y el metal precioso la marca de su valor; y 4.° que se introduzcan estas máxîmas en todas partes hasta en las aldeas y cabañas: porque un aldeano, que sepa vivir y discernir con gusto, será buen labrador. Las bellas artes no necesitan riquezas, pero sí de buena direccion: los verdaderos Mecenas son los directores.

XXVII

La *estética*, ciencia de las sensaciones, no abraza mas que las del tacto, del paladar y del olfato, las quales, aunque obran en nosotros con mas fuerza, son demasiado groseras, y no tienen relacion alguna con las bellas artes, por lo que no pueden perfeccionar jamas nuestra razon. De lo contrario se seguiria que el paraiso de Mahoma seria una verdadera academia, y que los perfumistas y los cocineros serian los artistas principales. Bien que estos oficios son apreciables, especialmente el de la cocina (¿y qué inconveniente hay en nombrar aqui la cocina, quando ahora todo se reduce á comer?), siempre que excite el gusto, y no perjudique al estómago. En tal caso el cocinero es un bienhechor, aunque no influye sino indirectamente en el entendimiento. Las bellas artes son para el oido y para la vista, y aunque esta produce impresiones menos fuertes que aquel, son mas extensas y mas multiplicadas, y casi se confunden por su accion con el puro entendimiento.

XXVJII

El gran término, que debe buscar todo artista en toda especie de composicion que emprenda, es procurar que el todo y cada una de sus partes produzcan en los sentidos y en la imaginacion una impresion tan favorable, que excite todas las fuerzas del espectador, y que queden penetradas de una expresion indeleble. ¿Y cómo

se puede hacer esto sin gusto ni inteligencia? Eligiendo asuntos propios y determinados, ó dispuestos á influir en el corazon y en la mente por medio del placer de los ojos. Luego el artista debe tener gusto exquisito, sana razon, buenas costumbres, conocimiento reflexîvo, ojo de observador penetrante, y hacer buen uso de su talento, para que pueda escoger lo que mas generalmente agrade é interese.

XXIX

Los caracteres mas interesantes son los del hombre en sus acciones morales. Estando bien designados, se pueden leer, preveer y presentir en su corazon sus mismos sentimientos, y conocer el resorte que los hace obrar. Los caracteres son retratos verdaderos de la índole y del genio; y quien sabe expresarlos, hace sentir la otra importante cualidad de lo útil. Si los artistas fueran sabios como Marco Aurelio, y prudentes como Ulises, dominarian el corazon de los espectadores. Las personas que estimamos son las que mas fuertemente nos mueven, y las que despreciamos nos causan aversion. Luego la eleccion de lo mas bello es lo mas interesante para qualquiera que no sea un autómata.

No se entienda por esto que queda rigurosamente excluido y para siempre todo asunto jocoso: el hombre necesita divertirse con algun juego: tal era la pintura de las bodas de Alexandro con Roxana, executada por Etion, imita-

da por Rafael en la Farnesina, y reproducida en la Henriada.

XXX

No consiste el mérito de un quadro, ó de un baxo-relieve en ampliar la invencion, ni en la multiplicacion y propiedad de las figuras y de los grupos: todo esto no es mas que un medio; y quien se detiene en los medios, no llega mas que á la mitad. El grande y último término del artista está en la fuerza y en la variedad de los caracteres escogidos, bien expresados, y siempre instructivos.

XXXI

Todo carácter puede servir al artista siempre que tenga estas tres cualidades: no ser trivial, estar bien decidido, y ser verdadero y exîstente en la naturaleza; pero si fuese arbitrario y gigantesco, no moverá al espectador. Un árbol debe ser tal árbol con tales hojas, tales flores, tales frutos, y estar en el sitio que le corresponde. (Véase la Nota LXIX.)

XXXII

Despues de la Historia la Escultura es el depósito de la virtud y del vicio. Escoge, ó debe escoger asuntos interesantes, y expresarlos bien para llenar un corazon sensible de admiracion hácia la verdadera grandeza, de amor al bien, y de horror al mal. El escultor Calicrato definia asi la escultura: *arte de expresar las costumbres*, por lo que pudo haber producido grandes efectos. Por haber visto César la estatua de Alexan-

dro entró en una profunda meditacion, gimió, suspiró y exclamó: „¿*Y yo qué he hecho hasta ahora para conseguir la gloria?*" Ojalá que nunca hubiera visto tal estatua! No conoció la verdadera gloria: arruinó la patria, y la precipitó en una perpetua esclavitud. Ah! Que no hubiese visto la estatua de Timoleon! Las de nuestros santos y de nuestras santas son unos espejos de virtudes fecundas y sublimes hasta para los hotentotes y los hurones. (Véase la Nota I.)

XXXIII

Para tener estas saludables emociones es necesario que agrade la representacion de las figuras; y para sentir este placer, y poder dar á cada una la facultad de producirle, tambien es necesario que el artista esté dotado de una fibra delicada, capaz de recibir una impresion viva, pero moderada, y que tenga un corazon sensible que se apasione.

Esta sensibilidad debe dirigir los ojos á la observacion de la naturaleza y de la sociedad. Sin observaciones ¿cómo podriamos desenvolver aquel gérmen, que no se manifiesta, si no se desenreda de otros? La virtud observada fuera de nosotros, tiene un principio fecundante, que hace germinar las semillas ocultas y preparadas en nuestro seno. ¿Qué maravilla que los griegos hayan sido tan excelentes en la expresion, si tenian á la vista un pueblo libre y entregado á la elasticidad de todas las disposiciones naturales y adquiridas

por el entendimiento y por el corazon? Fidias y Apeles no atinarian en la Groenlandia á expresar un solo sentimiento delicado. El comercio íntimo de los hombres, exercitados en cosas grandes, forma los grandes artistas, y los conocedores de la expresion. No es el compás, ni la regla los que la dan: es la naturaleza y el mundo en accion, que electriza el alma, y enciende el corazon.

XXXIV

De la observacion y de la reflexîon nace la eleccion, esto es, un gusto depurado, capaz de discernir y de elegir lo mejor en todo género. El gusto [LXXIV] es el sentimiento de lo bello, y de sus diferentes especies y variedades. Quién prefiere lo patético, y quién lo alegre: aquel lo sério; y este y cada uno creen que su gusto particular es el mejor. Consiste esta variedad en la diferente disposicion de los órganos, en la diversidad de caracteres, en la edad, en el sexô &c., y sobre todo en una cosa, en que no cabe disputa. Pero hay un gusto general en las personas bien organizadas, instruidas y exercitadas, en el que conviene la mayor parte, y está de acuerdo sobre el grado de preferencia, que se debe dar á todo lo que está sometido á reglas y al juicio comun. Si á pesar de esto no se hallase uniformidad perfecta sobre el gusto general, será por las diferentes pasiones que nos dominan, y por los perjuicios de la costumbre. *Toma mis ojos, y verás como yo*, decia un Argos.

Para ver bien mira la naturaleza y la sociedad en todos sus aspectos. Exâmina, compara, confronta, escoge, y aprenderás á ver las producciones de las bellas artes. Todavía no basta. Despójate de toda prevencion para que no tengas á una nube por Juno. No te dexes arrastrar de la celebridad de los autores [LXXV]. Oh! Qué raro es el gusto sincero! Se ve ordinariamente con la boca del que elogia, y se alaba lo que otros ojos vieron. *Toma por guia tu propio parecer, y no la opinion del vulgo*, decia el oráculo á Ciceron; pero no se sabe si el oráculo circunscribió límites al vulgo. Convendria mucho que las obras fuesen anónimas [LXXVI]: haz que lo sean para tí. Acostúmbrate á ver continuamente, ó como se dice, á formarte un ojo exâcto para que sepas discernir las mínimas variaciones de las formas, de las proporciones, de las actitudes, de los accesorios, de los caracteres y de la expresion.

XXXV

Aunque la utilidad agradable proceda de la bella naturaleza, la belleza deberá ser en razon de la importancia del asunto. Que Calicrato grabe en un grano de mijo un verso de Homero, y aunque sea toda la Iliada: que haga un carro de marfil, que pueda esconderse bajo del ala de una mosca; y que Miron figure una vaca, que seduzca á todos los toros, ¿serán mas que unas admirables bagatelas para los ojos, como son para los oidos las canzonetas, los sonetos, las sinfo-

nías, las sonatas y otras sonoras frioleras, para cuya composicion se suda acaso mas que para la de otros asuntos útiles y bellos? Mas se fatiga el que se extravía, que el que va por camino derecho.

XXXVI

Qualquiera que sea el asunto que nos presenten las bellas artes se debe conocer al instante, y nos debe decir quién es, qué hace, qué significa, qué quiere, y demostrarnos su belleza y su importancia. Pobre retrato! Yo nada digo, porque jamas hice cosa notable. ¿Pues á qué tantos retratos? ¿Y aquel Moisés Buonarotesco, que hizo tantos milagros, qué hace ahora allí? En el Laocoonte siempre se podrá admirar la bella expresion del sublime sufrimiento: en el Apolo la belleza varonil, unida á las bellísimas dotes del corazon y del espíritu, y en la Venus la belleza misma del bello sexô. Hasta los anacoretas sienten de pronto su significado, porque tambien le sienten, segun Lineo, no solo los vegetales, sino los cuerpos inorganizados y todos los elementos. Toda la naturaleza, tambien segun Lineo, se abrasa de amor. Pero es mas intenso y exquisito en el género humano, que padece mucho en separarse de Venus, placer de los dioses y de los hombres. Basta: no nos ocupe siempre Venus.

Tambien necesita el hombre tener virtud, probidad y beneficencia universal: de esta necesidad saca el mayor de todos los placeres. Veamos allí á un Marco Aurelio: si solo su nombre es la

apología de la humanidad, y nos consuela, ¿quánto amor al bien excitará en nosotros la vista de su efigie en la accion mas bella, y mas propia de los soberanos quando conocen sus obligaciones? Da la paz al pueblo en una actitud muy sencilla y magestuosa. Pero ah! Yo oigo el estruendo de la guerra!....

XXXVII

De este modo la influencia de las bellas artes no está tan generalizada, porque parece que no acertaron todavía con su verdadero término, ó que no le consideraron, ó tuvieron presente, pues tan pronto trabajaron para los Trajanos y Antoninos, como para los Nerones y los Calígulas; de manera que ignoramos si estas artes son nobles ó prostitutas, si significantes ó insignificantes. Todo pende del acaso ó del capricho.

XXXVIII

Bien se pudiera creer que las bellas artes fuesen indígenas en cada pais; pero son viageras. No sé si de Egipto pasaron á Grecia; pero sabemos que de la Grecia se trasladaron á Roma, donde degeneraron. Igualmente sabemos que restablecidas despues en Italia, se difundieron por los paises mas cultos de la Europa, y que en ninguno llegaron á verdadera perfeccion. Solamente se acercaron á ella en la Grecia, porque tenian parte en la legislacion, que no estableció premios, ni prodigó elogios á los artistas, sino á las obras que se dirigian á su verdadero término.

No tuvieron en Roma mas que un asilo para sentir menos el peso de la tiranía. Perdieron de vista su noble objeto, y se envilecieron en las manos serviles, que empleaban en su execucion los déspotas mas despreciables y orgullosos. Solo conservaron el estilo griego, ó el mecanismo del arte; pero no el buen gusto ni la inteligencia, ni el verdadero objeto. Se degradaron poco mas ó menos como algunas órdenes de la antigua caballería. *

* Sí el gusto es un juicio rápido, al qual conspiran todas las facultades del entendimiento, abrazando en sus comparaciones una multitud de ideas, requiere un genio exercitado en cada una de ellas, y acostumbrado á comprenderlas todas juntas. Se exige para adquirir el gusto haber visto mucho y comparado mucho; y se necesita que todas las artes y las ciencias se presten socorro mutuamente. Los griegos tuvieron estas ventajas. Sus primeros escritores fueron á un mismo tiempo poetas, historiadores, filósofos, oradores: medianos por precision, pero despues se mejoraron.

Nada de esto eran los romanos quando conocieron las artes, pues vieron de un golpe una multitud de obras excelentes. ¿Cómo podian juzgar, si no habian aprendido á ver? Todo va por grados. Los romanos no tendrian artes, si no las hubieran conquistado; y los griegos emplearon muchos años en crearlas; y los romanos no podian comprenderlas todas de una vez.

El siglo del gusto de un pueblo grosero no es aquel en que toma de un golpe las ciencias y las artes de una nacion culta, porque entonces nada aprende, aunque tome juicios ya hechos por otros: es un papagayo, que acumula sin eleccion, y tarda mucho tiempo en instruirse. Un pueblo comienza á pensar quando trata de hacer por sí descubrimientos, y sola la necesidad de inventar puede darle talento. Este fue el caso en que se hallaron los griegos. No pudiendo aprender nada de los extrangeros, se vieron precisados á usar del genio, é inventaron. Los romanos no hicieron otro tanto, por estar en situacion opuesta, y asi robaron las artes y las ciencias, como robaron todo el mundo y hasta los obeliscos; y no habiendo podido inventar, no pudieron mejorar. El talento que inventó en un tiempo es el mismo que mejora en otro. No era el gusto quien dirigia la magnificencia romana, ni quien apreciaba las artes, sino el ostentoso luxo. El *excudent alii* de Virgilio es una prueba de su ignorancia. Los romanos no descubrieron, ni inventaron nada, ni un error nuevo, como no sea el de la jurisprudencia.

XXXIX

En quanto al mecanismo jamas perdieron nada las bellas artes en el pais, donde se cultivaron, excepto en la Grecia y en el Egipto, donde volvieron á la barbarie. Qué vicisitudes! Los Egipcios, quando eran Egipcios, trataron las bellas artes con una manera grosera, torpe y seca. Los Etruscos no se alejaron mucho de este estilo. Si Dédalo supo animar sus estatuas, no con alambre, ni con azogue, como nuestros titiriteros, sino con verdadera expresion, ¿qué diferencia entre estos groseros bosquejos, y los Apolos y los Gladiatores? Pues á pesar de ser tan admirables, no son las obras insignes de los griegos: no son el Júpiter Olímpico fulminante, ni la Minerva elocuente, ni la Venus &c. Ninguno de estos milagros del arte se conserva entre las reliquias de nuestros museos; pero los celebramos porque no vemos otros mas bellos. Puede ser que no sean mas que unas copias estas nuestras bellísimas reliquias, que tanto nos admiran, y que esten remendadas. Dios sabe quánto padecieron las pobres en el baxo imperio, y quánto las atormentaron los modernos restauradores! Buenas tragaderas se necesitan para dexarse engañar con los nombres griegos que estan grabados en algunas de estas estatuas, siendo de un modo muy diferente del que se usaba en el buen tiempo de la Grecia.

Si no se encuentra la perfeccion mas que en unas pocas antiguas, en todas es admirable la

bondad del estilo, derivado de los principios establecidos y de las máxîmas constantes en el obrar. La buena escuela (¿se sabe que haya habido alguna entre los modernos?) se conservó siempre en los antiguos hasta su último aliento, como se nota en la estatua de Marco Aurelio. Qué diferencia entre las obras griegas y las latinas! Las que solemos llamar griegas, puede ser que las hayan trabajado esclavos ó libertos romanos, copiándolas de originales griegos, ó imitando el gusto griego, asi como las que suponemos romanas tal vez serán de manos griegas vacilantes en la decadencia del arte [LXXVII].

La desgracia hizo que se abandonase el buen camino de la belleza griega, en el que todo era gracia, delicadeza, elegancia de formas, de proporciones, de contornos, de actitudes; de lo cual resultaba un todo admirable, desde qualquier lugar y á qualquiera luz que se mirase. No sé como pasó despues á una grosería, que no es egipcia, sino gótica, inerte y de ángulos agudos; de modo que toda la expresion de las figuras consiste en unas cartelas que salen de sus bocas [LXXVIII].

Por último se ha vuelto al grecismo, ó por mejor decir, se ha creido haber tornado á él. Quando se volvieron á leer los libros antiguos se hallaron en ellos los encomios de las cosas de los griegos y de su escultura: se comenzó á estudiar por ella, como exemplar y modelo de lo bello, y se dice que todavía se estudia, que se aconse-

ja que se estudie; y sin embargo se hace muchas veces un *quid pro quo*, y se continúan executando monstruosidades, que son muy celebradas de los profesores, y de los que se dicen ser conocedores y aficionados. De modo que la estimacion que se da á estas obras es de palabra, y el aplauso que se les prodiga un eco, á pesar de tan gran boato de conocimientos, de talentos, de estudios y de libros con que nos pavoneamos. En dónde estamos? Todos estos aparatos no son mas que medios; medios que se tienen por las columnas de Hércules. El grande y principal objeto de lo útil en las bellas artes parece que es desconocido, ó que le tienen olvidado los artistas, los aficionados, y hasta los políticos, que deben ser los primeros en pensar siempre en él, y en no perderle jamas de vista [LXXIX].

XL

Una estatua sola y desnuda es una composicion, ó el resultado del arte de colocar las partes bellas y esparcidas aqui y acullá para componer un todo bello y bueno.

Ya que el escultor carece del auxîlio del colorido, que da tanta belleza y expresion, debe atraer la atencion del espectador, presentándole un solo objeto, que no diga mas que una palabra; pero una palabra sublime, que mueva, arrebate, encante, é instruya [LXXX].

XLI

Por dificil que sea la composicion de una figura sola, lo será mas, si se repite en grupos, y mucho mas en baxo-relieves, porque la multiplicidad de los objetos diferentes no ha de formar mas que un solo asunto, variado en las partes, pero de una sola expresion.

El baxo-relieve [LXXXI] es una especie de quadro, en el que las figuras del primer plano deben acordar con las del fondo, observando perfecta armonía entre los mayores y los menores objetos, y variando los planos con una bien equilibrada distribucion, y con una graduacion armónica de luces y de sombras. No se halla esta parte pintoresca en los baxo-relieves antiguos, ni tampoco la perspectiva en la columna Trajana, pues parecen los hombres mayores que las casas. Descuido tan vituperable, como digno de elogio el ingenio del artista en figurar millares de cabezas diferentes una de otra.

Si un baxo-relieve es un quadro, el objeto principal debe campear sobre los demas notablemente. La luz central no debe interrumpirse con duras y menudas sombras, porque producirian manchas, y desentonarian el acorde. El mismo mal efecto causarian los pequeños rayos de luz en grandes masas de sombra.

Ningun escorzo deben tener las figuras que esten en los planos de adelante, especialmente si las extremidades de los escorzos salen ácia fuera, porque harán secos, y parecerán estacas clavadas

en las figuras. Si los miembros relevados no dominan el fondo sin estar muy unidos á él, resultará desproporcion en las figuras y falsedad en los planos.

Las del segundo no se han de ver tan salientes ni tan expresadas como las del primero, y asi las demas que esten en los otros planos en proporcion de sus distancias. A medida que se alejen los objetos, han de parecer sus formas mas indecisas. Con toques vagos é indeterminados, y con proporciones disminuidas, segun las reglas de perspectiva, la escultura se acercará á la verdad, y producirá el acorde que puede tener con el único color del mármol ó del bronce.

Lo que mas ofende á la vista en un baxo-relieve es quando hay alrededor de cada figura una orla de sombra, grabada con igualdad, porque desvanece la ilusion de los objetos y de sus respectivas distancias, y porque aparecen las figuras aplastadas, una sobre otra, y como pegadas en la plancha. Deben tener las figuras en el baxo-relieve cierta redondez en sus bordes, y un suficiente y proporcionado bulto en el medio. La sombra de una figura sobre otra es cosa muy natural, y esto sucede quando los planos estan tan cercanos, que una figura obscurece á la otra; por esto los planos de las figuras principales no se deben confundir, especialmente quando las figuras estan en accion, ó en disposicion de obrar. Si estuviese una figura aislada, ó destacada de las otras, exîge una sombra opuesta detrás al lado

de la luz, y si se puede un claro detrás de su sombra. (Véase Esbatimento en la Nota CVI.)

El mate, el pulimento y el granugiento bien preparados, tienen cierta pretension de colorido; y el reflexo del pulimento en los paños da al que está cercano ligereza y armonía.

Esta parte de la escultura es la prueba menos equívoca de la analogía que tiene con la pintura. Quitado el colorido, un baxo-relieve es un quadro en escultura dificil de executar. Toda escultura tiene tantos puntos de vista quantos son los del espacio que rodea. Necesita el escultor estar bien instruido en la óptica, y tener una imaginacion fuerte, aunque no sea tan abundante como la del pintor. Debe ser el escultor muy constante en el trabajo, para que pueda soportar el fastidio y la lentitud del mecanismo. La escultura y la pintura son hermanas LXXXII.

SEGUNDA PARTE.

PINTURA LXXXIII.

Se dirige al mismo fin que la Escultura, á instruir deleitando la vista con la representacion de objetos, tomados de la bella naturaleza. Los medios son diferentes; unos privativos de la misma Pintura, como el colorido y el claro-obscuro, que forman su principal distintivo, y otros son comunes á entrambas artes: bien que la Pintura quiere mas extension y mas abundancia de todas las partes de la composicion. Tratemos primero de esta, y despues hablaremos del claro-obscuro y del colorido.

COMPOSICION LXXXIV.

Consta de invencion y de distribucion.

INVENCION LXXXV.

Toda la naturaleza se presenta á la inteligencia del pintor y del poeta quando tratan de inventar; y se presenta, no solo como entonces es, sino como fue, y como ha podido y podrá ser. Juntar al orden presente de las cosas y á la vicisitud de las pasadas la cadena indefinida del tiempo y del espacio: conocer todas las causas: ha-

cerlas obrar en la mente segun las leyes de la armonía: reunir los detrimentos de lo pasado: solicitar la fecundidad de lo venidero: dar una exîstencia aparente y sensible á lo que todavía no es, y que acaso no será, sino en la esencia ideal de las cosas: esto es lo que Marmontel llama inventar en Pintura y en Poesía.

Mas no todo lo posible es verisimil, ni todo lo verdadero es interesante. Interesante es lo que se nos imprime vivamente; y para poder imprimirse es necesario que esté cerca de nosotros. Inventar no es entregarse á todo lo que está fuera del alcance de nuestros sentidos, ó á gran distancia, sino combinar de diferentes modos nuestras percepciones, y quanto ha pasado en derredor de nosotros, tras de nosotros y en nosotros mismos. Luego inventar no es copiar fiel y friamente lo que está á nuestra vista, sino descubrir, desenvolver, discernir, recoger y reunir lo que no ve el comun de los hombres, pero que no obstante compone un todo ideal, interesante y nuevo, formado con la union de cosas conocidas, ó un todo ya exîstente, aunque depurado de todo defecto, y adornado de gracias y de nuevas bellezas.

No es imposible que la historia, la fábula y la sociedad nos presenten naturalmente un quadro como debe ser; pero seria un fenómeno muy raro. El asunto mas extraordinario siempre es débil y defectuoso por algun lado; y asi es que exîge que el arte supla lo que le falta, sin dexarse seducir de la falsa brillantez.

La Pintura es una máquina en la que todo debe estar combinado para que pueda andar. El trozo mas bien pintado de un lienzo no vale nada, sino es una parte esencial de la máquina, sino ocupa exâctamente su lugar, y sino llena su destino. Ya no es la belleza de esta ó de la otra parte la que debe determinar la eleccion del asunto; y sí una accion interesante, que produzca en todo su curso el efecto propuesto de interesar, de agradar y de instruir. Esto es el colmo del arte.

El don mas precioso en la invencion es saber escoger. La naturaleza se presenta casi siempre baxo un mismo aspecto á todos los hombres. Ver es nada; discernir es todo. La ventaja que tiene el hombre sublime sobre el mediano es saber escoger mejor lo que le conviene.

La bella naturaleza no es la misma en un Fauno, en un Apolo, en una Venus, ó en una Diana. La idea de lo bello individual varía frecuentemente en las bellas artes, porque depende de las relaciones, que estan sujetas á mudanzas. Tales son, por ejemplo, los toques [LXXXVI] que convienen á un bello arbol, ó á un bello paisage, porque las gracias de la naturaleza estan en su natural negligencia, y porque lo mas natural, lo mas sencillo y lo mas comun pasan á ser bello y gracioso, quando es interesante. ¿Y cómo haremos para poder conocerlo y saber escogerlo? Debe corresponder al fin que se propuso: este es su caracter. Lo que es bello en una circunstancia

no lo es en otra, y se debe escoger segun el efecto que se quiere produzca. La naturaleza, asi en lo fisico, como en lo moral, es como la paleta del pintor [LXXXVII], en la que los colores no son bellos ni feos. Las relaciones de los objetos con nosotros mismos son el principio y el término del pintor: son su regla, y son el resumen de todas las reglas.

¿Pero por qué medio se llega á conseguir el término? Distinguiendo en la naturaleza los trozos ó partidos, dignos de ser imitados: previendo el efecto que producirán, que es el fruto de un largo y profundo estudio: recogiéndolos y teniéndolos siempre presentes, que es el don de una imaginacion viva, y escogiéndolos y colocándolos en sus respectivos lugares, que es propio de un sentido delicado y de un sano juicio. Toda la teoría del arte consiste en saber quál es el fin que se propone, y quál es el camino en la naturaleza que conduce á ella. *Con lo menos conseguir lo mas*, como se ha dicho en otra parte, es el principio de todas las bellas artes, y tambien de las mecánicas.

El fin del pintor es interesar con la imitacion. Hay dos géneros de interes: el de las cosas y el del arte; pero ambos se reducen al interes personal. No todo lo agradable es interesante, ni lo son siempre las pasiones fuertes, porque aunque nos agraden, nos ocupen, y alejen el fastidio de nosotros, como suelen hacer otras; pero no nos ponen en accion, ni nos mueven, ni nos

sorprenden, ni nos vuelven extáticos. Estas son las que verdaderamente nos interesan, tanto mas, quanto mas atractivas sabe hacerlas el arte. La primavera nos alegra, y el otoño nos entristece, porque parece que aquella nos convida á bodas, y este á funerales.

El artista está seguro del efecto [LXXXVIII], quando excita nuestra actividad interior, ó por mejor decir, el amor propio, que es el principio de todas nuestras acciones. Los dias mas interesantes de la vida del hombre son aquellos en que desplega mayor actividad. Es claro que el artista debe interesar en favor de la virtud y no del vicio; pero para interesar es necesario que él esté interesado.

Despues de haber escogido un asunto que agrade é interese, resta manifestarle reunido baxo un solo punto de vista; de manera que todas sus partes concurran á un mismo fin, y que todas formen un todo único y sencillo con su recíproca correspondencia. Esta es la unidad de la composicion. Véase la Nota XXXVII.

Unidad supone un término, un solo asunto, al que todo se dirige: unidad de accion, unidad de interés, de tiempo, de lugar, de costumbre y de diseño.

La unidad de accion es un choque de causas, que se dirigen á producir el acontecimiento, y los obstáculos que á ellos se oponen. Una batalla es una unidad, aunque esté compuesta de mil objetos y acciones diversas. La accion principal es

el resultado de todas las acciones particulares, empleadas como episodios [LXXXIX], ó como incidentes. Un lazo muy apretado debe unir los episodios al asunto principal en tal manera, que no se pueda quitar ninguna figura sin que la máquina se venga abaxo, ó se resienta mucho. Quanto mas sencilla sea la accion, es tanto mas bella. La sencillez [XC] evita la confusion. ¿En un gentío qué se distingue? ¿Y no se repetirá aqui *con lo menos posible se ha de conseguir lo mas posible*? Una composicion puede ser rica de figuras, y pobre de ideas: lo contrario es dificil, porque se necesita mucho estudio para hacer que cada trozo sea diferentemente expresivo y diferentemente bello; que todos sean necesarios; todos convenientes al asunto, y que todos concurran á la unidad. En algunos episodios se puede usar tal vez de alguna negligencia para dar mas realce al asunto principal; pero se requiere arte para ser negligente [XCI].

La unidad de interés, ó sea de expresion, no debe estar en una sola figura, sino que se debe distribuir en todas las demas, y reunir en un solo punto. Y para que se verifique la unidad de tiempo, se debe escoger un solo instante [XCII], y que sea el mas interesante de la accion, sin contar con el que le antecede, ni con el que le sigue. Elegido que sea este instante, se supone todo lo demas, y sigue inmediatamente la conveniencia en todo [XCIII].

La conveniencia es la relacion entre la pro-

piedad esencial y las accesorias de un sugeto. La primera virtud es la de estar exênta de vicios. ¡Quán raro es aquello de *Nihil molitur inepte*! ¿En un asunto serio se podrá sufrir que un muchacho esté jugando con un perro [xciv]? Es por de mas recordar la necesidad que hay de la conveniencia en los paños, en la arquitectura, en los paisages, y en todo lo que puede entrar en la composicion de un quadro, pues todo debe ser relativo precisamente al asunto principal.

Esta primera parte de la composicion, que se ha llamado Invencion, y que tambien se podria llamar Expresion, es la mas importante, y en la que Rafael sobrepujó á todos los demas pintores. Quien sobre estos principios exâmine sus obras, ¿no admirará la expresion de cada uno de sus asuntos, en cada una de sus figuras, y hasta en las de los accesorios? ¿Pero ha observado la conveniencia en los retratos de Julio II y de Leon X, que pintó donde no venian al caso, sino para adular? ¿Conservó la unidad en la Transfiguracion y en la cárcel de San Pedro? ¿No hay algo que quitar de su Parnaso, y de su Escuela de Atenas?

En materia de composicion qualquiera que tenga sentido comun puede hacer de doctor. Vé aqui un quadro..... Guay, si no conoces el asunto que representa! Ten paciencia: buen ánimo: estúdiale, y trata de adivinarle. Mas si tuviste la dicha de conocerle á la primera mirada, alégrate, y ponte á exâminar si la accion está presenta-

da en su momento mas interesante con las circunstancias mas ventajosas y con los caracteres mas convenientes y mas expresivos. Los defectos de la invencion estan en todo lo que se opone á la naturaleza, á la verisimilitud y á la unidad. Las adulteraciones contradictorias, obscuras y ambiguas son tan perjudiciales como los objetos extraños, ociosos y perturbadores del asunto principal [xcv].

El sabio erudito y de buen gusto puede hacer grandes servicios á los artistas, presentándoles asuntos, sacados de los acaecimientos mas señalados que haya leido en sus libros: puede, como hombre de genio feliz, inventar en su fantasía, y hacer descripciones claras y perceptibles, y preparar de tal modo la materia, que el artista no tenga que hacer mas que seguirla ó ponerla por obra [xcvi].

DISTRIBUCION. (Véase la Nota XXXVIII.)

Lucidus ordo: no de la confusion de los objetos arrojados aqui y allí, sino de la buena disposicion de ellos [xcvii], se produce aquel agradable efecto, que alguna vez se goza en la multitud de los mismos objetos. Cada figura debe ocupar su lugar conveniente. (Véanse las Notas XXXVIII y XL.) La principal debe regentar, y las demas deben estar colocadas de tal modo que cada una se vea distintamente; que se pueda mover con libertad, y que la imaginacion las perciba ente-

ras, aunque parezcan estar unas sobre otras. Todo se ha de presentar dispuesto y colocado con facilidad, para que la vista del espectador pueda recorrer el objeto, detenerse y reposar en él con gusto y satisfaccion.

Contribuye mucho á este efecto el artificio de los grupos. Llámase grupo [xcviii] un conjunto de objetos diferentes en quanto á su aspecto, á su posicion, á sus caracteres, y á que esten dispuestos de tal modo que se puedan fijar en ellos con placer los ojos del espectador. Aqui entra el contraste [xcix], pero sin afectacion; y de todo esto resulta la armonía del ojo. Un grupo estará bien dispuesto, si sus partes iluminadas forman una masa de luz, y las sombreadas otra masa de sombra, con tal verisimilitud que cada figura quede distinta y relevada, como en un racimo de uvas, llamado *grappo* (en italiano), del que podrá tal vez derivarse. Aqui está

EL CLARO-OBSCURO [c],

Tomado ordinariamente á la letra, y de los pintores ha pasado á ser frase para denotar en lo fisico y en lo moral lo que es bello y feo, y todo accidente bueno y malo. En efecto hay tales obscuridades en la pintura, que se pueden llamar horrores. La sombra lo es en razon de la luz. ¿Y qué precision hay de sombra y de obscuridad? La necesidad lo exîge.

El claro-obscuro es el arte de usar los colo-

res, y de distribuir las luces y las sombras, á fin de realzar las partes que deben estarlo, de redondear unas, y de hacer brillar otras.

La luz no debe venir como por una ventana, ó como por un agujero, sino en gran masa para iluminarlo todo rectamente y por reflexos, atendiendo á la intension de las luces y de los colores [cr].

Las masas (véase la Nota XLII) son los claros sin sombra, que estan en sitios oportunos y elevados. Los obscuros cortan é interrumpen las masas. Quando no hay estos estorbos, se distinguen las figuras desde lejos.

Siempre es ingrata la obscuridad: se puede cortar con los reflexos; de modo que con poca luz y con muchos reflexos se consigue gran parte de lo grande, y poquísimo de lo pequeño, mucho de lo que reluce, y nada de lo que deslumbra. (Véase la Nota CV.)

Rafael no conoció los reflexos, que tanto contribuyen á la claridad y á la gracia. El y los demas pintores de la escuela florentina usaron colores claros en las figuras de primer término: al contrario los de la lombarda y los mejores coloristas se valieron de los puros, el roxo, el amarillo y el azul, que son mas propios que el blanco para acercar los objetos.

Jamas se ha de poner el negro junto al blanco: se irá por grados: desde el blanco al ceniciento; y del negro al gris obscuro. En esto consiste la dulzura del claro-obscuro, en lo que ninguno se igualó al Correggio.

COLORIDO CII.

Es el arte de dar á cada objeto el color que le corresponde, para que el todo imite bellamente á la naturaleza. Los efectos que resultan de las formas adquieren mayor energía con los colores. Si la naturaleza deleita con sus formas, con los colores arrebata. La union de diferentes colores en la pintura debe producir un todo bello.

Para conocer la belleza del colorido artificial ha de preceder el conocimiento de la del natural en sus mejores climas y en sus mas bellas producciones: despues se han de comparar, y acostumbrar el ojo á distinguir lo bello y lo mas bello. Quien observa y reflexîona ve que unos mismos objetos se presentan bellos desde un punto, y no desde otro; y advierte que esto dimana de una especie de luz, que viene de los mismos objetos, ó del modo con que la reciben.

La mucha luz ofende á nuestros ojos, y la muy poca los hace padecer. El sitio que aparece risueño y alegre es porque está iluminado del sol, que templa los vapores de la atmósfera; y la obscuridad de la sombra es agradable quando está suavizada por los rayos reflexos del azul del cielo. Luego la causa principal del bello colorido es el tono agradable de una luz suave; por lo que se pueden emplear dos luces en un quadro, una templada é inmediata del sol, y otra reflexada del cielo sereno, que reparte una variedad dulce sobre las sombras.

Las modificaciones y gradaciones de los colores van en proporcion de la distancia del ojo. Si este se aleja toma el objeto la tinta del color del aire interpuesto [CIII], y asi los cuerpos y los diferentes colores vistos á grande distancia toman el color comun de perspectiva aerea.

Para concebir la armonía de los colores basta observar que un objeto se adelanta fuera de la masa por medio de la luz ó del color, de manera, que parece estar desprendido, y no puede confundirse con los demas. Por un efecto contrario diferentes objetos pueden perderse en una sola masa; pero entonces es necesario que los colores y las luces sean mas vivos.

La naturaleza para colorearse toda entera no emplea mas que dos metales, el hierro y el cobre. Toda su variedad proviene de la combinacion de los tres colores principales, el roxo, el amarillo y el azul [CIV]. Los pocos colores deleitan la vista, y los muchos la ofenden. ¡Qué armonía en el arco Iris! Si se quita uno de sus tres colores principales, el roxo por exemplo, á dios armonía. Luego la verdadera armonía consiste en el equilibrio de estos tres colores.

Qualquier objeto en pintura estará bien colorido, si tiene su verdadero color natural. El blanco de la estofa, el de la tela y el de las carnes son blancos diferentes, y cada uno quiere serlo sin crudeza, y sin que se resienta ó asemeje al de la paleta. (Véase la Nota LXXXVII.) Estos son los colores locales y los colores natura-

les, que parece debe tener un objeto, segun el lugar cercano ó distante de donde haya de ser visto, y esté bien determinado por la perspectiva aerea. El color roxo será el color local de un quadro en el que se represente un paño encarnado. Pero asi como los colores provienen de una luz reflectada y sujeta á muchas variaciones, ya por su intension, ó por otras causas, del mismo modo el color roxo será susceptible de igual cantidad de variaciones. Si le hiriese el sol fuerte ó débilmente, estando en el orizonte ó en el mediodia, no será el sol quien le ilumine, sino el azul del cielo, ó una ó mas luces artificiales inmediatamente, al través de aquel espacio, ó de lejos ó de cerca: de todas y de otras mas circunstancias resultarán diferentes colores, que se llamarán roxos, por no haber nombres propios que expliquen sus diferencias. Luego el color local en pintura es el color natural propio del objeto, modificado segun las circunstancias arriba dichas. De aqui resultan los reflexos [cv], los esbatimentos [cvi], los accidentes de luz [cvii], las medias tintas [cviii] y los colores mezclados [cix]. Los reflexos y las sombras se han de resentir en el suyo del color principal, de que provienen.

La pintura, á pesar de ser tan ingeniosa y atrevida, no puede colorir ciertos objetos tan al vivo como la naturaleza. ¿Cómo ha de expresar la brillantez del sol, del fuego, del diamante, del oro y de otros cuerpos pulimentados? El pintor no puede hacerlo sino imperfectamente, y po-

niendo ó mudando tonos mas obscuros de otros objetos, que los que forma la naturaleza.

El color de la carne humana es la parte mas dificil y mas interesante del colorido, porque es el hombre á quien se pinta. Los otros colores, se puede decir, que son accidentales, porque solo representan la superficie de los objetos. Pero con el del hombre parece que la naturaleza tuvo intencion de pintar su misma esencia. El color solo manifiesta la vida, la edad, el caracter personal, los diferentes grados de fuerza, y todas las mociones internas del individuo [cx]. ¡Quánto estudio se necesita para saber ver!

¿Quál es el mejor color de carne? No se pregunte al africano, ni al americano, ni al chino. En Europa varía mucho el gusto sobre este punto. Los franceses prefieren el blanco de leche, y otras naciones del norte el blanco de alabastro [cxi]. Pero todos convienen en que el color de los hombres sea una media tinta, mas pardo que el de las mugeres. ¡Homicidas! ¿Por qué os arrebolais? Un buen colorista os coloreará segun vuestras condiciones. Una princesa tendrá color mas blanco, mas delicado y mas transparente que la que habita en provincia, y una aldeana mas tostado que la que vive en la villa. El bello color de carne demuestra haber sangre pura ó limpia y moderadamente abundante en quien le tiene, que hace revivir todas las partes del cuerpo: tiñe las mexillas con un hermoso sonrosado, indica salud y vigor en el individuo. Luego estas

imágenes, que aparentan estar alimentadas mas bien con rosas y azucenas, que con carne, no son naturales, sino falsas y afectadas. Cargad, si quereis, á una presumida de color artificial, para que no le quede señal alguna de pudor, y rociadla con moscas atraidas de su hedionda dulzura.

La armonía de los colores * es el resultado del arte de reunir en una sola masa de luz los colores locales de todos los objetos parciales, que entran en la composicion de un quadro. De esta armonía se derivan la unidad del tono, el relieve y la rotundidad de las figuras. Mas para poder verificarse este acorde es necesario que el tránsito de un color suave á otro mas fuerte se haga por la interposicion de un color medio, que rompa el choque de los extremos [CXII]. Por esto el pincel bien empastado no chilla con dureza, ni lame con timidez; corre francamente con ligereza. Vé aqui lo que es la frescura y suavidad del colorido, y vé aqui lo que quiere decir el dicho

* Se habla frecuentemente de armonía en pintura y en otras muchas cosas: yo creo que es metafóricamente, y que no tiene punto alguno que haga armonía con la música. Yo me alegraré mucho de que sea asi, porque se ha querido disputar poco tiempo hace, y con cierto motivo, si la música puede ser expresiva, y se trató de quitarle todo género de afectos. Por lo que á mí toca confieso que no he tenido hasta ahora la fortuna de oir aquella música incomprehensible, que obraba tantos milagros en la venerable antigüedad. Sé que nuestros charlatanes nos cuentan maravillas de ella: pero sé tambien que nuestra música nada nos dice, sin embargo de haberse dedicado tantos hombres grandes á la teórica y á la práctica de este arte. Ella dirá; y yo preguntaré entonces si influye tambien en nuestra vista. Ahora no es otra cosa que una trepidacion del aire, que presta algun placer al oido.

comun: *está tan bien pintado, que parece natural; y es tan bello, que parece pintado.*

EFECTOS DE LA PINTURA.

Tapicerías, estofas, brocados, arabescos y pinturas son una misma cosa para muchos que se tienen por inteligentes: prueba cierta, si no de nuestra insensibilidad, de nuestra indiferencia en este arte. Dos son las causas principalísimas de esta necedad: la una que los asuntos que se representan comunmente no son interesantes, y la otra que son pocos los que saben ver.

I. Poco ó nada interesan los asuntos alegóricos [CXIII], menos los metafóricos [CXIV], los iconológicos [CXV] y los mitológicos [CXVI], porque son enigmas insulsos como los geroglíficos egipcios, que no hieren, ni pueden herir el corazon.

Personificar la calidad fisica y moral puede pasar en poesía, la qual tiene facultad de decir todo lo que se le antoje. ¿Qué puede expresar la escultura en las estatuas de un rio y de una Roma? Lo mismo expresará la pintura, sin embargo de tener mas recursos. ¿Qué cosicosa es una matrona magestuosamente sentada, escribiendo en un libro grande, apoyado sobre las espaldas de un robusto anciano, armado con su guadaña, y acompañado en un lado de un bifronte, ó busto de dos caras, y en el otro de alígeros trompeteros, cargados de rollos de pergaminos? Es necesario que para poder descifrarla haya alguno

que diga es la Historia, y que haya otro que lo confirme auténticamente. Pues es un *capo d'opera* en pintura *, cuyos efectos nadie siente en el corazon, y los sentirian todos si estuviese expresado el asunto con figuras mas claras y mas instructivas. Las damas, especialmente si son lindas, no se entretienen en escribir historias. ¿No lo haria mejor una junta de historiadores clásicos?

Peor es personificar la aurora para deleitar la vista y nada mas; y mucho peor si el *Cicerone* [cxvii] ha de describir el quadro. Toda pintura ha de ser de fácil inteligencia para todos, aunque sean medianamente instruidos. La historia no ha de explicar lo que representa el quadro: el quadro debe demostrar la historia. No basta esto: ha de interesar: ha de instruir. La calumnia, inventada y pintada por Apeles, no era un enigma. Esto es saber personificar. Aun los asuntos históricos nos interesan poco, porque la mayor parte han llegado á ser lugares comunes [cxviii].

II. La eleccion del asunto interesante é instructivo no es suficiente para que la composicion sea bella: es necesaria tambien la concurrencia de todos los demas requisitos arriba dichos. Podrá bastar para los profesores inteligentes que convengan en sentenciar que la obra es perfecta; pero se necesita mas, que esta perfeccion se exponga al público. ¡Ah! El público de nuestra sociedad está ya definido que es un rebaño de carneros; que lo que juzga el primero, juzgan el

* Es de Mengs, y está en el Vaticano.

segundo y los demas, y que una maravillosa fuerza de inercia sostiene perennemente esta mala pécora [cxix]. Para mas perpetuarla se levantan los pretensos aficionados y conocedores, que no aman ni conocen las bellas artes, sino la terminologia, las historietas y anécdotas de las vidas de los artistas, la alteracion de sus obras, sus precios, su rareza y su celebridad. La celebridad de los nombres de los autores los exâlta: les hace enarcar las cejas, alabar y ensalzar sin conocimiento alguno; pero sí con aire y tono decisivo. Con mucho menos se podria conseguir mas para aprender á ver.

Quien quiera ver bien, vea primero la naturaleza, y estúdiela como ella es en su original, para poder gozarla mejor despues en sus copias, harto mas dificiles y bellas. Verá en estas copias reunida la bella naturaleza en muchos asuntos de composicion, inventados y dispuestos con gusto y con ingenio, expresados con correccion, gracia y conveniencia [cxx], asi en el dibujo, como en el colorido en todos los objetos principales y subalternos, todos caracterizados segun su respectiva índole, y todos dirigidos á la unidad en cada asunto. Siempre á la unidad; pero unidad siempre variada en los paños, en los accesorios de la arquitectura, del paisage, de los muebles, y siempre expresiva, con lo que encanta la vista, y con presentar lo que nunca se ve en la naturaleza ni en la sociedad; pero todo es bello, escogido y punzante al corazon, incitándole á la virtud, y

alimentando la mente con conocimientos útiles y verdaderos.

¿Cómo se puede estar infelizmente insensible á la vista de un lienzo liso y terso, que representa de bulto en un corto espacio y en una estendida distancia rios, árboles, campiñas, montes, habitaciones, animales en movimiento, hombres vivos y sensibles al parecer, y el universo entero con hermosísimos colores, de una manera tan natural y nunca vista, que quedan encantados los ojos; con un placer tan interesante, que el entendimiento y el corazon se mueven, se enternecen y disponen á amar mas y mas la virtud?

Ni la indiferencia, ni menos la insensibilidad, se pueden resistir á la combinacion de tan eficaces requisitos, siempre que la pintura sea una verdadera y perfecta pintura, y que quien la vea sepa verla.

Ya se ha dicho que el primer efecto de la pintura es agradar á los ojos, y tambien que ningun placer debe estar separado de la utilidad, de lo que se deduce que la pintura tiene necesariamente por término la utilidad, y por medio el placer de la vista. Luego se puede definir la pintura, arte de mejorarse con la agradable representacion de los objetos visibles, expresados con líneas y colores. *Mores pinxisse videtur*, dice Plinio hablando de Zeuxis. Si la pintura no es mas que bella, falta á su término; y si no es mas que buena, falta á su medio: para ser completa debe ser bella y buena.

Quanta filosofia sea necesaria para ver y executar tales obras, se puede inferir de todo lo dicho hasta aqui. Luego el espectador puede ser un ignorante y el pintor un loco. Por qué lo son los poetas? Porque no son poetas ni pintores. Horacio, que era poeta, queria que los escritores fuesen cuerdos.

Scribendi recte sapere est et principium et fons.

Aquel *sapere* no es solamente un específico para escribir bien: es una panacea universal para hablar, oir, ver y executar bien nuestras operaciones. Se llega á saber ver, á fuerza de aprender á ver; y para aprender qualquiera cosa se necesita antes de todo adquirir una idea clara y distinta de la esencia de la misma cosa, de sus medios y de su objeto; y despues observar, exâminar y confrontar las obras de la naturaleza y del arte.

EXAMEN SOBRE LA PINTURA ANTIGUA Y MODERNA.

„Se quiere que haya sido perfecta la pintura antigua, porque ha sido celebrada; pero tambien el Giotto [cxxi] fue ensalzado hasta las estrellas. Y se quiere haya sido perfecta, porque son perfectas las esculturas antiguas; pero aunque lo hubiesen sido las que se conservan ahora (que ya no lo son), porque de dos hermanas la una sea hermosa ¿lo ha de ser tambien la otra? Lo cierto es que los baxo-relieves antiguos, que tienen

mas analogía con la pintura, no son perfectos. Cuentan los historiadores que Cimon dió relieve á las figuras: que Hygiemon distinguió los sexôs: que Panemos, hermano de Fidias, abrió la boca á las imágenes: que Timantes pintó un quadro del tamaño de una uña: que Apolodoro mezcló los colores para imitar las carnes, y para fingir el claro-obscuro: que Parrhasio y Zeuxis pintaron ante-puertas y uvas para que las bestias las juzgasen; y que Apeles distinguió las edades. ¿Qué tal? ¿Y esta era la pintura antigua?", exclama Falconet, quien de todo se mofa, sin haber visto nada, antiguo ni moderno.

Mengs, que la vió y supo verla, halló que las pinturas desenterradas en el Herculano son de estilo mas suave, de claro-obscuro mas dulce, de contornos mas sencillos y mas variados que los de las pinturas modernas. Todas estan pintadas al temple, y los paños bien plegados, con todo género de colores. No hablemos del colorido, ya casi perdido, despues de las excavaciones: el dibujo, que está mejor conservado, es digno de observacion: Rafael no hubiera acertado á hacerle mejor. Lo es mucho mas por la expresion en las actitudes, por la viveza y por los paños, especialmente en el Theseo y en las Bacchantes con los Centáuros. Se imputan á estas pinturas defectos en los colores locales, en la perspectiva lineal y aérea, en las articulaciones de las figuras y en el arte de agruparlas. Sean ciertos enhorabuena estos defectos; pero las pinturas que los tienen

estan en las murallas de una ciudad pequeña, abrasada y soterrada dos mil años hace, y pintadas por profesores de mediano mérito y habilidad.

Admira Roma la sencillez y la grandeza de las formas en la Bodas Aldobrandinas, en las desfiguradas imágenes de Venus y de la pretensa Roma de Barberini, y en las pinturas de las termas de Tito, executadas, ó por esclavos romanos, ó por griegos degenerados. Es verdad que no son perfectas en la execucion; y que si parecen mejor en las copias que se sacaron de ellas, es porque los defectos en lo grande desaparecen, quando se reducen á menor tamaño, si las partes principales son buenas. Pero tambien es verdad que es digna de elogio en estas obras la singular inteligencia del claro-obscuro con que estan pintadas, usada generalmente de los antiguos para evitar la crudeza de los contornos, y practicada por todas las escuelas, y no por algun profesor particular. ¿Cómo se introduxo despues todo lo contrario? Porque el género humano, durante una buena docena de siglos, desde Constantino hasta Rafael, todo lo vió á lo bárbaro.

Alto ahí, grita una multitud de artistas toscanos, Cimabue, Taffi, Gaddi, el Giotto y Margaritone: nosotros hemos visto bien. Mejor vimos nosotros, claman Buffalmacco, Orgagna, Docio, Starnina [cxxii], Bicci, Baccio y Robbia. Muchísimo mejor nosotros, ahullan el Masaccio, Uccello, Castagno, Pisello, Cecca, Botticelli, Pollajuolo, Verrochio y Signorelli. Yo soy divino, se levanta

Miguel Angel, y comunico mi divinidad á Vinci, á Sarto, y particularmente á Vasari, con expresa condicion de que escriba la interesantísima insectologia pictórica de la Etruria, y de que se continúe eternamente para enseñar á todo el mundo las artes del diseño. Rafael se sonrie, como tambien lo haria Newton, si oyese hablar asi á los filósofos sus predecesores. Y se rie Mengs [CXXIII], quien para llegar á ser pintor estudia la excelencia de la expresion en Rafael, la del claro-obscuro y de las gracias en Correggio, la del colorido en Ticiano, y de toda la belleza en el antiguo, con lo que va siendo un gran maestro [CXXIV]. Y bien: ¿habrá quien siga sus pisadas? Quándo?

Luego que haya pasado la moda de los arabescos [CXXV]: invencion de los tiempos mas fastuosos de Roma. Vitrubio se indignó contra ellos, llamándolos delirios. Rafael (tambien Rafael dormitó) embutió con ellos las logias del Vaticano, á pesar del encono de Vitrubio y de todo sentido comun. No se descubre pared alguna antigua que no tenga algun trozo de estos caprichosos é insignificantes arabescos: los peores son los del Vaticano, y son los mas celebrados. ¿Y por qué? Porque rafaelescan [CXXVI].

RAFAEL [CXXVII].

Pintó en una cámara del Vaticano la enciclopedia entera, la teología, la jurisprudencia, la poesía, la filosofia.....

La filosofia en aquel fresco tan conocido con el nombre de la Escuela de Atenas. Cincuenta figuras excelentemente dibujadas y bien distribuidas llenan un magnífico edificio, compuesto de pilastras dóricas y de arcos en perspectiva: algunos creen ver allí el templo Vaticano. Quatro gradas de mármol dividen en dos planos este liceo, animado con personages, colocados sin confusion y bien agrupados. En cada uno se distingue su particular caracter, y la mayor parte de sus cabezas son retratos de filósofos griegos, sacados de medallas ó de camafeos.

Rafael llevó aqui la expresion al mas alto grado de sublimidad. Entre tantas figuras como hay en esta pintura y en otras de su mano, cada una es como debe ser, y no de otro modo, á la manera que entre tantos millones de hombres, ninguno se parece perfectamente á otro. Todo se encamina al asunto principal con naturalidad, sin violencia y sin caricatura. Hay la misma diferencia entre sus obras y las de otros pintores, por lo tocante á la expresion, que la que resalta entre los personages verdaderos y los de teatro.

Pero volviendo á la Escuela de Atenas, deberiamos ver en ella un gimnasio griego con pórticos de columnas, y no un Vaticano con pilastras romanas. En medio del sitio principal estan colocados maravillosamente entre dos filas de otros catedráticos y doctores, dos de los primeros profesores; pero la euritmia de estas filas parece demasiado afectada, especialmente hácia adelante,

donde dos discípulos apoyan sus brazos sobre las espaldas de otros inmediatos con tanta familiaridad, que no seria tolerable entre nuestros estudiantes.

¿Y quál es el efecto que causa esta bella composicion en los espectadores? Los mas inteligentes se divierten con el auxîlio de la explicacion impresa, al ver á Pitágoras y á Arquimedes aqui contemporáneos: á Diógenes, á Platon y á Euclides, transformado este en Bramante de Urbino, que enseña no sé qué demostracion geométrica á un grupo de jóvenes. Uno de ellos, que manifiesta ser de ingenio pronto, la repite al que está mas cerca: otro, extendiendo la mano, indica haberla entendido; y el tercero confiesa su incapacidad. ¡Oh! qué portento! *Haec decies repetita placebit*; y diez veces al dia si se vuelve á ver. Mucho mas quando se sabe que este es un Gonzaga, que aquel un duque de Urbino, el otro un Bembo, y este otro el mismo Rafael &c.; los quales estan tan bien colocados en los pórticos de la Grecia, como las bestias en las constelaciones celestes.

Los anacronismos, los paracronismos y los demas errores contra la costumbre no entorpecen inmediatamente la pintura; pero hieren el entendimiento, debilitan la obra, y no producen su mayor efecto.

¿Y quál es el de la Escuela de Atenas? Si un pintor filósofo quisiese representar la Filosofia de Inglaterra, no se contentaria solamente con

figurar á Bacon, Boyle, Locke, Newton, Priestley, Francklin &c.: trataria tambien de caracterizar á cada uno de estos grandes hombres con alguna de las cosas en que se hicieron célebres. El retrato de Newton es poco; bien que un Newton solo puede formar un quadro con sus principios matemáticos, con su cálculo, con la atraccion, con la óptica, con la cronologia y con su apocalipsis, con el que parece quiere pedir excusa al mundo de haberle iluminado.

Como las ciencias de toda especie y todo hombre grande pueden ser asunto de un quadro, lo pueden ser tambien los acontecimientos civiles, los de los héroes bienhechores y los de los personages beneméritos, para que deleitando la vista, instruyan el entendimiento, y muevan el corazon á la gloria. Nada mas se deberia pintar, y todo lo pintado hasta ahora nos deberia parecer insípido é insignificante.

Siendo tan bellas todas las obras de Rafael ¿qué nos dicen de bueno? Nada. Son una mezcla de diferentes bellezas, que pueden servir para qualquier buen asunto.

Si consideramos sus obras solamente con respecto á la belleza, Rafael es incontrastablemente el mas sublime de todos los pintores modernos en la expresion; pero Ticiano y el Correggio le excedieron en el colorido y en el claro-obscuro. El mejor colorido de Rafael es el que empleó al fresco en las historias de la Teología y de la Misa, pues en esta se igualó al de Ticiano. Aquel Papa

parece un verdadero Papa, y los asistentes parece que estan verdaderamente espantados. En la Escuela de Atenas se nota alguna confusion de colorido. En el Eliodoro, aunque el pincel es vigoroso, hay poca delicadeza. En el incendio del Borgo se olvidó el colorido por dibujar á la manera de Bonarroti. Coloreó bien al oleo; pero pintó poco en este género, porque dexaba sus tablas á Julio Romano para que las concluyese, lo que hacia con frialdad, dureza y timidez. No tuvo Rafael tanta práctica en el oleo, como en el fresco, en que fue uno de los mejores coloristas; pero este género de pintura es imperfecto. Por último, no varió en el color de las carnes, y sus mugeres estan pintadas groseramente con tintas grises.

Vasari dice que el dibujo de Rafael no es tan excelente como el de Miguel Angel, y esto prueba que Vasari no sabia ver, porque estaba alucinado con su maestro y con su patria. Patriotismo y amor mal entendidos, con los quales se celebra lo que no se debe alabar: asi se perpetúan los errores en una nacion. Al contrario el patriotismo, la amistad y la caridad deben descubrir los defectos para que se emienden, y para que en su lugar se hagan cosas, dignas de elogio. El dibujo de Rafael es admirable en las proporciones, en las actitudes y en la expresion, y es gracioso, correcto, elegante, noble y sencillo; pero con respecto á las formas, copió el bello individual, segun le halló, y sin conocer la bella naturaleza, especialmente en los niños, en las mu-

geres y en las deidades, pues abusó de los contornos convexôs con alguna grosería: por evitar estos inconvenientes cayó tal qual vez en aspereza. Sin embargo fue admirable en las cabezas de los viejos, de los filósofos, de los apóstoles &c.: su dibujo en sus mejores obras es inferior al de los antiguos, de quienes acaso no vió, ni estudió los grandes modelos que han quedado.

Mengs ha sabido reunir lo mejor de Rafael, de Correggio, de Ticiano y de los antiguos; y es de desear que la generalidad y la permanencia de lo bello se unan á lo bueno. Entre tanto con la esperanza de lo mejor, quien no pueda gozar los originales de estos grandes maestros, conténtese con las copias [CXXVIII], que muchas veces debe preferir á los originales de otros.

TERCERA PARTE.

ARQUITECTURA [cxxix].

Entre todas las artes la que se presenta á los ojos de todos en sus producciones con mas frecuencia y en mayor tamaño es la de fabricar, á la que dieron el nombre de Arquitectura, nombre pomposo, que significa *Ciencia, reina y directora de todas las demas.* Yo no sé qual es el dominio que exerce esta reina sobre el reloxero, sobre el sastre, y mucho menos sobre el orador y sobre el poeta. La Arquitectura es una de las bellas artes solamente por la belleza de que es susceptible; pero por lo tocante á su mecanismo depende enteramente de la fisica, de las matemáticas, de la química, de la historia natural &c.

Pero si la Arquitectura civil pretende por su belleza ser contada entre las bellas artes de imitacion, necesita probar antes, como las otras, su orígen, procedente de algun modelo natural, que se proponga imitar embelleciéndole.

Los antros, las espeluncas, las grutas, cuevas, cavernas y los bosques, son las fábricas que presenta la madre naturaleza al hombre, su hijo predilecto. El las aceptó en el principio, y las despreció luego que pudo construir á su imitacion

una cabaña * [cxxx]. Este es el modelo que presenta la Arquitectura para obtener el honor de ser una de las bellas artes, obligándose á ennoblecerle y embellecerle siempre. Nada importa que la naturaleza ó la industria humana hayan hecho el modelo, quando es una industria tan grosera, que apenas merece llamarse asi. Lo que importa mucho es saber si de tan rústico exemplar como la cabaña, se pudo sacar un buen sistema de imitacion para la belleza de la Arquitectura, y que diese reglas ciertas y constantes para el arte de construir, y para saber ver lo bello de los edificios.

Las columnas [cxxxi], á imitacion de los troncos verticales, son los primeros sostenes de la cabaña. Pueden tener por debajo una basa [cxxxii], á semejanza de un pedazo de madera ó de piedra para que no se hundan en la tierra. Es claro que estos sustentáculos se deben alargar en proporcion á lo que se acerquen al suelo: asi lo exîge la solidez. Pueden sin embargo estar las columnas sin basas, siempre que el terreno sea firme; y tal se supone que debe ser todo basamento elevado sobre el que se sienten las columnas. ¿Y qué otra cosa son los pedestales [cxxxiii]?

El fuste de la columna puede ser áspero, co-

* Siendo la cabaña para la Arquitectura lo que el lenguage para la elocuencia, bien se podrá proponer por modelo la caverna y la cueva; pero dejando esto á los naturalistas, será muy interesante á los arquitectos exâminar las cabañas, que todavia estan habitadas en las comarcas mas cultas de Europa, donde se sepultan muchos infelices para mantener en sus soberbios palacios á los holgazanes ilustres y poderosos.

mo lo es la superficie cortezosa de los árboles: entonces no será bello, pero el arte debe embellecerle. Mas tolerable es el acanalado, pues parece estar rozado con el derrame de las aguas; y mucho mas el espiral y ceñido con follages, ó enroscado con plantas parasitas; pues no dexa de ser natural, ni de estar derecho, ni de ser un verdadero sosten, que se adelgaza quanto mas se alarga; pero no por esto será panzudo ni jorobado. Siendo pues asi, ¿á qué género de sustentáculos pertenecen las columnas de la Confesion de San Pedro en el Vaticano [cxxxiv]?

El fuste termina por lo alto en un capitel [cxxxv], compuesto de varios pedazos de tablas, que se eleva por arriba para recibir el arquitrabe [cxxxvi], que sienta horizontalmente sobre él. Los follages [cxxxvii], los tallos [cxxxviii], los caulículos [cxxxix], las volutas [cxl] y las flores [cxli], con que se compone el capitel, figuran las ramas sueltas, que salian al tronco vertical, y que comprimidas con el peso del arquitrabe, se tuercen graciosamente en distintas formas.

El friso [cxlii] representa la disposicion de los maderos, que se ponen encima del arquitrabe para sostener el techo ó cubierta de la cabaña. Las cabezas de estos maderos son los triglifos [cxliii] acanalados con las gotas de agua que penden de ellos, y los intervalos son las metopas [cxliv]. No es preciso que el friso sea siempre de esta forma: puede ser liso, ó estar adornado segun el caracter y objeto del edificio.

La proyectura ó salida del techo, que defiende la fachada de la lluvia, forma la cornisa [CXLV].

Si la construccion de la fábrica fuese quadrangular, el techo estará pendiente en dos lados, y de consiguiente tendrá por delante y por detrás lo que se llama fronton [CXLVI]. Pero si fuese curvilínea no tendrá ninguno.

Los órdenes arquitectónicos, que son un compuesto de columna y cornison, son tambien los principales ornatos de la Arquitectura, y los primeros apoyos del edificio. Son de tres especies: 1ª sólido ó dórico: 2ª delicado ó corintio; y 3ª jónico ó del medio, por la simple razon de que tres y no mas son las principales maneras de fabricar. Estas tres órdenes con todas sus pertenencias de puertas, ventanas, escaleras, pórticos, galerías &c., provienen de la primitiva construccion en madera, que hicieron los hombres para su abrigo; de lo que se infiere con evidencia que la cabaña es el verdadero modelo de la Arquitectura: y habiendo esta probado con documentos legítimos el título de imitacion, debe ser contada entre las bellas artes; y admitida de justicia, debe estar sujeta, como las otras, á las tres leyes fundamentales siguientes.

I A la simetría, que es una agradable relacion de las partes entre sí, y con el todo; y es, como ya se dixo en otro lugar, el complexo de las proporciones. (Véase la Nota LXII.)

II A la euritmia, que es la uniforme concordancia de las partes semejantes, que se colocan

en igual número á un lado y á otro, y se disponen con paridad y semejanza, á fin de que todo aparezca fácil y bello [CXLVII].

A la euritmia y á la simetría se refieren la unidad, la variedad, el orden, la sencillez, el contraste y la progresion de lo mas sencillo á lo mas compuesto y mas adornado.

III A la conveniencia (véase la Nota CXX), que es la que hace un exâcto uso de la simetría y de la euritmia, como tambien de la justa relacion que hay entre el edificio y su destino, regulando, segun las circunstancias, la mole, la forma, la suntuosidad, la magnificencia, la medianía y la sencillez.

Pero por estar fundada la Arquitectura sobre lo necesario, se sigue claramente:

1.° Que toda su belleza tome el caracter de la necesidad, pues que todo debe aparecer necesario en la Arquitectura.

2.° Que los ornatos han de derivarse de la misma naturaleza del edificio, y resultar de su necesidad; por lo que nada se ha de ver en una fábrica que no tenga oficio propio, y que no sea parte integrante de la misma fábrica.

3.° Que todo lo que está á la vista en un edificio debe servir para alguna cosa.

4.° Que nada se execute, de cuya exîstencia no se puedan dar buenas razones.

5.° Que estas razones sean evidentes, porque la evidencia es el primer ingrediente de lo bello; porque la Arquitectura no puede tener otra be-

lleza que la que nace de lo necesario; y porque lo necesario, que es fácil y evidente, nunca manifiesta un gran trabajo, ni conato de adornar.

El que quiera aprender á ver las fábricas [CXLVIII], se ha de fixar siempre sobre estos principios ciertos, constantes, generales, inflexîbles, procedentes de la razon y de la esencia de la Arquitectura. Entonces preguntará á cada miembro ó pieza del edificio: ¿quién eres tú? qué haces aqui? cómo desempeñas tu oficio? contribuyes con algo á la comodidad y á la solidez? llenas tus funciones mejor que lo pudiera hacer otro si estuviese en tu lugar? Arquitectores de pedestales, de pilastras, de frontispicios, de cartelas, de mascarones..... el partido menos malo que podeis tomar es el silencio, y el mejor hacer todo lo contrario de lo que habeis executado hasta ahora [CXLIX].

Quien ame de corazon estos principios, no se dexa imponer de la autoridad, de la celebridad, ni del torrente de la costumbre, y distinguirá estas dos clases de reglas.

I. Algunas son de indispensable necesidad en toda especie de fábricas y en cada una de sus partes, sopena de incurrir en una blasfemia artística y eterna. Tales son: sentar en falso, lo lleno sobre lo vacío, los frontispicios informes y fuera de su lugar, la penetracion ó rebaxos de las pilastras, los órdenes bastardos, la variedad de ellos en un mismo plano, ó á resaltos, lo sólido sobre lo delicado, ó lo pesado sobre lo ligero. ¡Errores gravísimos!

Estas son reglas *necesarias*, derivadas de los verdaderos principios y de la necesidad, de la comodidad y de la firmeza, cuyas propiedades se deben hallar en toda fábrica, no solamente en realidad, sino tambien en apariencia.

II Hay otras reglas *accidentales*, esto es, útiles y agradables en algunas ocasiones, y que se pueden usar arbitraria ó relativamente á las circunstancias. Las medidas en los órdenes no son tan precisas, que no se puedan variar. ¿Qué necesidad hay, por ejemplo, de que la columna jónica haya de tener á punto fixo nueve diámetros, ó que las metopas hayan de ser perfectamente quadradas? ¡Miserables pedanterías, propias de cabezas serviles, que no saben mas que su Vignola! Pero los ingenios liberales prescinden y se rien de estas trabas: no encierran lo bello en un solo punto: le extienden hasta cierta circunferencia: saben hacer uso de la libertad, segun lo piden las circunstancias; y estan siempre atentos á la observancia de estos principios invariables, y de las reglas *necesarias*, cuya transgresion produciria despropósitos, capaces de ofender la vista, guiada por la razon.

Una exâcta ojeada decide de las reglas *accidentales*, si se pueden omitir, ó modificar, segun las circunstancias, no solamente en razon de las dimensiones, sino tambien con respecto á la eleccion de los adornos, y á la calidad y cantidad de las formas. ¿Qué motivo puede haber para no aplicar el friso dórico al orden corintio? El de

que padeceria la delicadeza de este con la robustez de los ornatos de aquel. ¿Y por qué razon el corintio ha de tener dos ó tres filas de hojas de tal especie y de tal manera? La variedad de las circunstancias determinará la eleccion.

Del mismo modo se puede justificar el gótico, no en la menudencia de sus adornos, pero sí en la delicadeza de sus entibos, y en el atrevimiento de sus cortes y de sus formas. Pudo muy bien dimanar del modelo natural de la cabaña, y pudo emplearse con grandes ventajas en ciertas ocasiones, y sobre todo en los templos. No basta que una produccion esté bien deducida de su modelo; tambien debe ser bella, y haberse escogido entre otras muy bellas. Esta es una regla general en todas las bellas artes, y en la Arquitectura se exîge mas, que vaya siempre de acuerdo con la mayor solidez y comodidad.

Las fábricas parecen bellas quando se presentan con menos errores, porque la belleza arquitectónica consiste en la perfeccion, esto es, en la privacion de todo exceso y de toda falta, refiriéndose al destino de cada edificio, que debe siempre manifestar con claridad. Por lo que no puedo comprender aquel adagio vulgar, que dice, que un objeto, ó mas bien de arquitectura que no tenga errores, podrá estar sin belleza.

La aplicacion de las reglas *necesarias* y de las *accidentales* gira sobre dos principales objetos. 1.° sobre la ordenacion primaria del edificio, ó

sea sobre su forma, y sobre la distribucion de sus miembros: 2.° sobre su total decoracion interior y exterior. Todas estas reglas se dirigen á construir un edificio bello con respecto á su uso, y á que sea sólido y cómodo.

Desde que se encarga á un arquitecto la construccion de una fábrica notable, y queda enterado de su preciso destino, le pertenece crearla, meditarla, y trazarla del mejor modo posible. Su buen juicio le hará conocer lo conveniente en cada caso á los tiempos, á las circunstancias, á las personas, á la elegancia, á la magnificencia, á la magestad..... teniendo en consideracion los accesorios y otros objetos adyacentes, superando todos los obstáculos con feliz invencion, segun la naturaleza de los sitios, manifestándose fecundo y variado, y desembarazándose de los tropiezos, que encuentre en oposicion. Le toca buscar la extension del edificio, si tiene libertad para ello; señalar el número de las partes principales, y dar á cada una el tamaño conveniente y proporcionado al uso que ha de tener, distribuirlas despues, reuniéndolas en el todo, de manera que cada una ocupe el lugar mas idóneo, y disponer que el todo presente por dentro y por fuera una construccion bella, cómoda, fuerte, y que corresponda á su género y á su fin. Ninguna parte, por mínima que sea, debe discrepar de su objeto: ninguna debe predominar ni brillar en perjuicio de otra, y ninguna debe tener falta ni sobra. Entonces el edificio manifes-

tará el genio y la inteligencia de su autor: será bello en general y en cada una de sus partes, y mucho mas bello si presentase prontamente, y con distincion en ellas y en el todo, un acorde fácil, y un enlace que llame y fixe agradablemente la vista, y excite sentimientos de admiracion, de respeto, de alegría y de sorpresa.

¡Qué delicadeza de gusto, y qué energía de ingenio se requieren para producir tales efectos! El mismo fuego, que enardecia á Homero y á Rafael, inflamó á Palladio, y encenderá á todos los arquitectos que aspiren á la gloria, y quieran llevar ácia adelante su arte, que es la basa de todas las otras, y la primera en anunciar la belleza del pais: quien dice belleza dice civilidad, perfeccion, gusto selecto é inteligencia.

Luego que sale un pueblo de su primera barbárie, y tiene tiempo para reflexîonar y para adquirir algunas ideas del orden, de la comodidad y de la conveniencia, lo primero que hace es dirigir sus esfuerzos naturales ácia la arquitectura, cuyo orígen, á manera de instinto, se remonta hasta la mas lejana antigüedad. Pero antes de ser arte, y de estar provista de principios ciertos, corrieron muchos siglos, aunque no tantos como en la agricultura, la primera de todas las artes, y que apenas merece todavía el nombre de arte.

La Arquitectura es posterior á la escultura, que tiene su modelo bien manifiesto y palpable en la naturaleza, mientras que la Arquitectura

tuvo que buscar el suyo, mas con el auxîlio del juicio y de la razon, que con el de los ojos: despues de haberle hallado, no es dificil que le pierda. Pasó de lo necesario á lo cómodo, de lo cómodo á lo bello, despues á lo suntuoso, y queriendo refinar tantas nuevas bellezas, vino á dar en extravagancias y en caprichos, sin saber lo que se hace [CL].

Yo no sé qué cosa fue la Arquitectura en tiempo de Pericles y de Alexandro: no puedo ver los edificios de Ictino, de Callicrates, de Mnesiclés, de Philostrato, de Dinocrates &c. Las ruinas de Grecia no son mas que ruinas. Veo alguna cosa del siglo de oro de Augusto, y veo muchas producciones de los siglos tan decantados de los Medicis y de Luis XIV, de las que deduzco que ni Vitrubio, ni Rafael, ni Palladio llegaron á la perfeccion, y que por consiguiente son superables. Buen ánimo: veámoslo.

EL PANTEON [CLI].

Su pórtico ahumado con el transcurso de los siglos, sus ornatos destrozados, y despojado por encima de toda su suntuosidad ensancha todavía el corazon. Es la misma sencillez: pocas columnas y un fronton forman su gran mole. La vista se espacia agradablemente con la exâctitud de sus relaciones ó correspondencia de las partes con el todo y con la comodidad del paseo, para que está destinado. ¡Magestuoso pórtico! Lo seria mucho

mas, si las columnas no tuviesen plintos [CLII], y si las basas fueran mas sencillas. Reune todo lo bello: la fuerza, la riqueza, la inteligencia y la grandiosidad. Pórticos vaticanos, lateranenses, liberianos, sestorianos y demas que exîstis en las basílicas y en las que no son basílicas de Roma, ¿por qué no sois tan bellos y grandiosos como este, habiéndose empleado en vuestra construccion tantos esfuerzos de riqueza y de artificio? El esfuerzo no es fuerza, ni la profusion es riqueza, si no le preside la inteligencia, y si esta no se manifiesta con facilidad, especialmente en la Arquitectura, donde todo ha de nacer de lo necesario, y siempre con naturalidad y sin fatiga.

En este pórtico, aunque las columnas son gigantescas, parecen ser de un tamaño proporcionado. Las enormes del Vaticano son siempre enormemente colosales. Las del Panteon son como deben ser todas las columnas, y estan desempeñando su verdadero oficio. Trátese de quitar una sola, y al instante vendrá todo abaxo. Quítense todas las de casi todos los edificios modernos, y no se quitarán mas que superfluidades y embarazos, sin que la fábrica padezca cosa alguna. Hablo de las columnas aisladas: las que estan cargadas, destruidas y soterradas, y las pilastras, son como los dioses de Epicuro. Tendrá en Roma la arquitectura moderna cerca de diez mil columnas. ¡Qué abuso de riqueza!

Si se subiese á este pórtico [CLIII] en vez de bajar á él, como ahora se hace; si en lugar de estar

sepultado, como ahora está, estuviese en alto, como habrá estado, ¿qué diferente aspecto tendria? Uniria la elegancia á la magestad. Pero no es mas que lo accesorio de un templo redondo, con quien no ata bien por ser quadrangular. No consiste en esto la variedad agradable; al contrario, parece que corta su giro, y que hace desear su continuacion en derredor. Mira alli el templete del Bramante: tiene unidad, variedad, simetría, euritmia y elegancia, y tambien tendria magestad si fuese el Panteon. Tiene sus lunares: aprende á verlos.

Admira en lo interior del templo la grandiosidad del todo y de aquellas columnas distribuidas con tanto juicio. Y si alzas los ojos verás una cúpula tan magnífica, que te disminuye las mismas columnas, que hace poco te parecian grandísimas. Esta desproporcion nace probablemente de una pretendida belleza moderna, con la qual quedaron anuladas las pilastras en el ático, que aunque sientan en falso, debieran quitar esta odiosidad. Odiosos son tambien los dos grandes arcos de la entrada y de la fachada; pues ademas de presentarse supinos toscamente, como sucede á todos los arcos de forma circular, cortan el ático asimismo. Estaria mucho mejor el área, si no tuviese este tabernáculo de columnitas, que sostienen los inútiles frontispicios. Pero ¿quiénes fueron los que acarrearon mayor estrago á este edificio? El tiempo, la bárbara soldadesca ó los arquitectos romanescos?

EL COLISEO [CLIV].

Tiene sencillez, buena union y buenas proporciones, uniformidad en cada piso y variedad en el todo. Las columnas no forman buena apariencia, porque trabajan poco: mucho menos obran unas débiles pilastras, que se repiten por debajo con la misma decoracion. El edificio es una gran masa que impone respeto al espectador: mas le impondria si no tuviese mas que tres órdenes, y mucho mas si no fuesen mas que dos.

SAN PABLO [CLV].

Admiremos el efecto verdaderamente admirable de los grandiosos peristilos [CLVI] de este templo, y pasemos adelante.

LA CANCILLERIA [CLVII].

Grande es su mole, y está bien repartida, pero mal adornada con pilastras secas é inútiles. Grandioso es el patio, enriquecido con columnas aisladas, pero bárbaramente arqueadas.

FARNESIO [CLVIII].

Masa terrible con buenas proporciones, pero sin gracia. El adorno de las ventanas de este palacio no es muy selecto ni está bien repartido, pues hasta en el cornison se presenta demasiado

cargado. El vestíbulo [CLIX] de columnas aisladas es bello; pero las del patio son muy pesadas, sofocan las filas, y se pueden acepillar impunemente. De lo que se infiere que el palacio Farnesio con todos sus ornatos es inferior á la Cancillería.

EL CAMPIDOGLIO [CLX].

Estos tres palacitos juntos con sus pertenencias de plaza, de esculturas, balaustres, fuentes y collado capitolino forman un no sé qué alegre. Falta la unidad en los laterales: tienen columnas jónicas y pilastras corintias inútiles y discordantes, y ventanas mal adornadas. Luego es peor que Farnesio.

SAN PEDRO [CLXI].

Esta es la *reverenda fábrica*, la mayor y la mas rica del Universo. ¡Qué ingenio! Arrojar al aire el Panteon, y construir una cúpula con *cupulino*, *cupuleta y cupulucha*! Todo esto es asombroso. Asombroso es todo el exterior pesado de este edificio, dividido en tantas partes, y mucho mas asombrosa su planta, dificil de comprender con navecitas á los lados, de mezquinas proporciones y relacion con la nave principal: asombrosos los órdenes insignificantes en los enormes y muy pesados machones; y estupendísimos los demas ornatos, esparcidos, triturados y prodigados sin ton ni son en lo interior de esta gran iglesia. Luego San Pablo es mas arquitectónico

que San Pedro: luego en tiempo de Constantino, quando se habia extinguido la Arquitectura, se sabia mas que en el siglo de la decantada resureccion de todo lo bueno y de todo lo bello; esto es, en los ilustrados pontificados de los Julios y de los Leones con la ayuda de aquel Miguel Angel, tres veces divino.

¡Inmensa es la plaza que está delante! ¿Y dónde tiene el punto de vista para poder gozar la fachada en armonía con toda la cúpula?

SAN ANDRES DE LA VALLE CLXII.

¡Grande y rica fachada! Luego bella, añade el inteligentísimo vulgo, que es lo mismo que decir, que una mómia siendo rica es bella. Con todo eso nadie ve mas que un tosco objeto, que quanto mas se engrandece y quanto mas se engalana, mas se embrutece. ¿Quál es el sitio desde donde se puede ver la cúpula que campea sobre la fachada? ¿Por qué esta fachada tiene dos planos, quando la iglesia no tiene por dentro mas que uno? ¿Y por qué miente esta fachada? No es ella sola. Peores son tantos embrollos de pilastras, de pedestales, de columnas sin concluir; y son mucho peores sus frontispicios y cornisones desgarrados con recortes, ángulos, resaltos y otros dixes impertinentes. Los mismos desatinos insignificantes de pretendido adorno estan esparcidos en lo interior del templo, en cuyo fondo aparece aquel inútil cupulon, que estaria me-

jor en el medio. Con que es lo peor de todo.

De todo lo dicho se debe inferir que la Arquitectura de siglo y medio hasta ahora va de mal en peor; pues se construyen obras llenas de las mismas extravagancias, de incrustaciones, de ondulaciones, de entrantes y de salientes y de otras mil añadiduras sobre rehundidos y sobre realces con líneas mistas y con ángulos agudos. Cerremos pues los ojos para no ver tantos monstruos inarquitectónicos: ninguno por falta de adorno, todos por redundancia, por mala disposicion de las partes y por maldita configuracion. Si no fuese mas que esto, seria un mal, no valdrian nada; pero figurar objetos que representan todo lo contrario de lo que deben ser, es peor que nada, es un mal positivo en razon de su contrasignificacion.

Esta reseña de las cosas mas marcadas que hay en Roma, entristece y llena el corazon de melancolía. Sin embargo se dice que Roma es la reina de las bellas artes. ¿Es por cotejo ó por preocupacion?

Si los artistas estuvieran obligados á escribir descripciones analíticas de sus obras, executarian obras racionales, ó no harian lo uno ni lo otro. En Tebas era castigado el que pintaba un mal quadro: bien se necesitaba que aquellos estúpidos tebanos supiesen ver con inteligencia. Seguro está de que premiasen al arquitecto que hubiese construido un edificio, capaz de deshonrar para siempre una nacion entera. Aprenda-

mos tambien nosotros á ver, y gozaremos. Gozaremos mas de lo que cada uno se puede imaginar, porque las bellas artes, bien entendidas, bien reguladas y bien dirigidas tienen grande influxo en el bien del pueblo, pues todo procede de un mismo y único principio: esto es, de estar bien cultivada la razon. Ella establece el buen gobierno; ilumina con el auxîlio de las buenas ciencias; instruye y deleita con el de las bellas artes; y hace la felicidad pública y privada.

CUARTA PARTE.

GRABADO CLXIII.

Profesion antiquísima, si la vemos y observamos en las insulseces de los obeliscos egipcios, obras de tiempo inmemorial. Se mejoró y se achicó, grabando en piedras duras para embarazar los dedos, el cuello y las orejas. Alhajas muy apreciables, en las que se cree hallar lo mas bello del diseño griego; y no es asi, ni puede ser, porque no estan diseñadas en ellas sino las partes mas fáciles, para lo que basta un poco de práctica y de manera en el arte.

Mucho desearon los antiguos grabar, y lo executaron en bronce, en marfil y en marmol; pero no acertaron con el modo mas fácil y mas útil para imprimir. Ignoraron enteramente este género de grabado, que llamamos estampa, tan necesario para poder generalizar con prontitud, y para perpetuar á poca costa las cosas mas apreciables é interesantes. ¡Qué desgracia! Ahora les estimariamos (no sé si mucho ó poco) el que hubiesen sabido transmitirnos sus cartas geográficas, los diseños de sus máquinas, los de sus monumentos y los de sus hechos mas notables. La vista es el camino mas corto que tenemos para comprender; pero ella no conoció las estampas ni la imprenta.

Nosotros los modernos, que todo lo adivina-

mos, despues de haber inventado la imprenta [CLXIV], inventamos las estampas [CLXV]; y este doble descubrimiento es enteramente nuestro. Que la casualidad nos le haya proporcionado poco importa, y menos que haya sido el inventor de las estampas un platero toscano llamado Maso Finiguerra [CLXVI], ó el maestro Andrea Murano, ó el pastor Francisco de Munster.

Lo importante es conocer su utilidad en razon de su mérito, que es grande, pues que con la mayor facilidad transmite abundantemente á la posteridad una coleccion de invenciones, de formas y de medios para perpetuar y mejorar las ciencias y las artes: socorros semejantes á los que presta la imprenta, y en lo que los modernos tienen una ventaja real sobre los antiguos.

Mas por útil que sea el Grabado no debe entrar en el número de las bellas artes del diseño, sino en la parte que depende del mismo diseño, pues en lo demas es arte mecánica. Una estampa, con respecto á una pintura, es lo mismo que la imagen de un muerto comparada con la de un vivo brioso y en accion.

Se reduce á fixar primero con líneas el contorno de los objetos, y despues el efecto que causan la luz y la sombra. Se usa el blanco negativamente, aprovechándose de el del papel, que queda intacto para hacer las veces de luz. Hiere esta mas ó menos la superficie en proporcion de la distancia del punto de donde viene y se esparce, por lo que la superficie, que está mas

iluminada, tiene mas blanco puro, y la que está menos aparece teñida blandamente y con algunos toques ligeros, que se hacen mas negros, mas apretados y mas redoblados, á medida que el obgeto comparece mas obscuro. Este es el claro-obscuro, que unido á la exâctitud de las formas constituye el mérito principal de una estampa [CLXVII].

Aunque estas dos cosas sin color no dan la brillantez, que tiene la pintura con la variedad del colorido, el arte, siempre mejorando, hizo felices esfuerzos para superar este obstáculo, que parecia insuperable. Los grabadores Wischer [CLXVIII], Masson [CLXIX] y Nanteuil [CLXX], dirigidos por Rubens [CLXXI] y por Wan Dick [CLXXII], se distinguieron, no solamente en dar á cada objeto su color local, sino tambien en que variando las líneas y los toques, se conociesen las substancias de los diferentes cuerpos. Las carnes, grabadas por ellos, dan una idea de la piel, de los poros y de la peluza que cubre la epidermis. Supieron expresar con sus buriles la calidad de los paños, distinguir no solo la seda de la lana, sino hasta sus diferentes especies. Las aguas corren transparentes en sus estampas, y el cielo se presenta vaporoso.

En fin se puede definir el Grabado, traduccion de la obra que se quiere expeditamente multiplicar por medio de la estampa. Se necesita para esto que el traductor artista esté bien penetrado del verdadero espíritu y de todas las

particularidades características de la obra que intenta traducir, y que comprenda la materia original, la mente del autor, quiero decir, todas las partes de la pintura, ademas el caracter del pintor, y sobre todo de la obra que quiere grabar..... Pero esto no es de nuestra incumbencia: solamente nos pertenece saber ver las estampas, las quales para ser buenas han de tener los tres requisitos siguientes.

I Argumento noble, heróico y escogido. ¿Por qué se ha de envilecer el Grabado con asuntos innobles y tribiales?

II Exâctitud de formas, segun el original. Diremos que la estampa es infiel, si el grabador añadió algo de su parte, ó se descuidó en algo de las gracias ó de otras cosas esenciales. Fidelidad. Si la estampa no es copia, exâmínese como dibujo original.

III Variedad de líneas: es necesaria no solamente en obras de diferentes géneros, sino tambien en una sola, aunque represente una sola figura desnuda, la qual tiene tanta diversidad de grabado en la cabeza, en el pecho, en las manos, pues cada miembro exîge un toque diferente, mucho mas diferente en los paños, en los muebles, en el campo y los demas accesorios. Las carnes de una figura no son como las de otra, aunque sean gemelas. En suma se ha de ver la viveza de la expresion en el todo y en cada una de las partes con el auxîlio de un rasgo fino y variado. Pero es raro el haber de ser excelente en

una cosa comun y tribial: la excelencia no tiene límites.

Alberto Durero [CLXXIII] no pudo agradar por falta de elegancia en el dibujo y en la execucion.

Marco Antonio Raymondi [CLXXIV], que conocia la pintura, tradujo bien á Rafael, pero sin gracia en el buril.

Los Carraccis [CLXXV], Guido [CLXXVI] y el Parmesano [CLXXVII] grabaron maravillosamente: dibuxaban sobre el cobre, pero no rasgueaban con finura.

Rembrandt [CLXXVIII], aunque incorrecto, fue muy ingenioso. Llaman la estampa de los cien florines la que grabó, y representa á Jesu Cristo sanando los enfermos, porque le pagaban por ella esta cantidad.

Edelinck [CLXXIX] fue el primero que dió á luz estampas verdaderamente pintorescas, por la bella variedad y disposicion de sus líneas, segun la varia naturaleza de los sugetos, por la pastosidad de su buril, por la graduacion de sus tintas, por el acorde y por la expresion de los colores locales y de los claros, y por sus toques profundos, dulces y fuertes. Drevet [CLXXX], Audran [CLXXXI], Masson (véase CLXVIII) y Mellant [CLXXXII] siguieron sus pisadas, y otros insignes profesores que viven y trabajan por excederlos. Conviene ir siempre hácia adelante.

Casi desde el principio de la invencion de este arte se pensó en grabar en madera de claro-obscuro con el auxîlio de diferentes tablas para

dar á cada estampa mas colorido. Ugo de Carpi [CLXXXIII] trabajó en este género el año de 1504, y despues Lucas de Leyden [CLXXXIV], Goltzio [CLXXXV] y otros. El célebre Blomaert [CLXXXVI] publicó en su tiempo estampas de dibujos esfuminados, impresas con tres planchas, pero no haciendo bien en pequeño este descubrimiento, fue desechado. Es muy perjudicial abandonar una empresa, porque no se acierta en el principio: se debe insistir, porque insistiendo se mejora y se perfecciona, como lo consignió Bonnet [CLXXXVII], grabando estampas de dibujos á la aguada, y Blond [CLXXXVIII] otras con colores, imitando los quadros. Lo mismo hicieron varios franceses, ingleses y holandeses, con deseo de perfeccionar este último género, que lo merece, porque es una bella é importante invencion, que representa la naturaleza en todas sus producciones, y porque esto que se ve con los ojos instruye mejor. Recientemente le está simplificando y hermoseando Juan Jacobo Bylaert, pintor y grabador de Leyden.

¿Y quién es capaz de limitar los progresos del entendimiento humano? Lo mas dificil es dar á las cosas su justo precio, y esto es lo que impele hácia adelante para hacer progresos. Pero para poder señalar el valor de las cosas, es necesario conocer bien su mérito é importancia. Quien llega á conocerle, no anda con los ojos cerrados, expuesto á errar: al contrario usa de su propia razon.

A poco que se raciocine, á dios tapice-

rías [CLXXXIX], á dios mosáicos [CXC]. Los antiguos se servian de ellos en los pavimentos en lugar de ladrillos, y los romanos modernos forman ahora con ellos quadros, y la iglesia del Vaticano se lisongea de elevarlos sobre sus altares, á pesar de ser unos copiones de copias. Pero son de mucha duracion: tanto peor, porque lo malo debe ser muy efimero. ¿Y cómo se han de perpetuar las obras de Rafael? Con otros Rafaeles. Si quanto se malgasta en un mosáico vaticano se emplease en premiar al que pudiese superar á Rafael, y si despues de diez años se diese igual premio al que sobrepujase al primer vencedor de Sanzio, y si se celebrase cada década igual concurso en todas las ciudades principales, ¿al cabo de un siglo adonde llegarian los progresos del arte? ¿Y quiénes serian los jueces de estas oposiciones? Ahora nadie lo sabe; pero entonces todos sabrian ver. No se sabe sino lo que se aprende: se aprende á medida de lo que se observa; y se observa en proporcion de la necesidad de observar. Quien tenga necesidad de observar, con el placer de la vista observará, aprenderá y sabrá ver y juzgar las producciones de las bellas artes del diseño. Acordémonos siempre de que no podemos saber sino lo que hayamos aprendido.

NOTAS É ILUSTRACIONES

DEL TRADUCTOR.

I.

Escultura es el *arte de esculpir y de entallar*, dice el Diccionario de la lengua castellana, compuesto por la Academia Española, impreso en Madrid el año de 1780, del que me valdré en estas Notas, porque no tengo otro. Para entender esta lacónica definicion es necesario saber qué es *Esculpir* y *Entallar*. Ya lo dice el mismo Diccionario con mas extension. »Esculpir: labrar y formar »una efigie ó imágen, y hacer otras obras de talla en »madera, mármol ó piedra *, y aunque tambien se »entalla en bronce y otros metales, y se forman efigies »y otras cosas, propiamente no se esculpen, sino se cin»celan y abren con el buril, ó se vacían con moldes, y »despues se perfeccionan con el buril.——Entallar: ha»cer figuras de entero ó medio-relieve en madera, bron»ce, mármol &c. Si bien este verbo con mas rigor se »toma por las obras hechas en madera" **.

Hasta aqui no es mas que definir; pero por lo que toca á su objeto, la Escultura es el depósito mas permanente de las virtudes y flaquezas del hombre. Tiene otros fines, como el de la mera decoracion y agrado, y el de la imitacion, que obliga al profesor á un estudio continuo y filosófico, y unos límites, que aunque no son tan extensos co-

* Mármol y piedra es lo mismo, como barro y cera, que son las primeras materias con que se modela la escultura.

** Eso será entre tallistas, que solo trabajan en madera; pero no entre escultores en mármol y en otras materias.

mo los de la Pintura, son mucho mas dificiles de expresar.

Las dificultades peculiares de la Escultura son las mismas que las de la Pintura, exceptuando las del colorido, porque el escultor no está dispensado de saber las reglas de la perspectiva y de los escorzos de las figuras, que entran y salen en los bajos relieves, ni de conocer los efectos de la luz y de la sombra en su composicion. Ademas la imaginacion del que esculpe debe ser tan viva y fuerte, como la del que pinta, aunque no sea tan abundante. Quando D. Juan Bautista Tiepolo pintaba la bóveda del salon de embajadores en el palacio real de Madrid, y D. Roberto Michel ejecutaba la escultura que está sobre su cornisa, ambos se admiraban recíprocamente de la facilidad y presteza del compañero; pero era mayor el asombro de Tiepolo al ver el extraordinario manejo en el estuco de Michel, cuya imaginacion era tan veloz como su ejecucion. Yo oí varias veces decir á este, que si se hubiera dedicado á la Pintura, seria mejor pintor que escultor.

Hay ademas otras dificultades que vencer en este arte, como son la fatiga y el fastidio que causan el duro y lento trabajo de las obras en mármol, ó en otras materias rebeldes: el estar privado el escultor del atractivo de los colores, que tanto anima al pintor, y de otros mil accidentes que le embelesan, y de que carece el que esculpe, precisado á buscar otros resortes que muevan el alma del espectador, cuya vista é inteligencia serán en proporcion de su sensibilidad: el que concluida la estatua, su autor no debe estar satisfecho de su buen efecto, aunque esté perfecta, porque tiene contra sí tantos fiscales, cuantos son los infinitos y diferentes puntos de vista que la rodean y alteran sus proporciones y belleza: que cualquier defecto de dibujo ó de colorido que se note en un cuadro pintado, es menos reparable y de mas fácil enmienda que en Escultura, donde todos son irremisi-

bles é irreparables; y otros invencibles obstáculos, que solo pueden conocer los estudiosos profesores y los aficionados, que á fuerza de observaciones, aprendieron á ver en las bellas artes.

Escultura significa tambien qualquier produccion de este arte. Asi es que se dice la *Escultura* de este retablo, para distinguirla de otras obras de arquitectura y de pintura que contiene, y esta *Escultura* es buena, mala ó de mediano mérito.

II

¡De quántos ignorantes como este estamos rodeados en Madrid para nuestro martirio! Se presenta uno con su anteojo en el Museo: se encara con un quadro grande de composicion; y sin conocer ni aun el asunto que representa, comienza á referir anacronismos y despropósitos históricos é importunos. Intenta dar nombre al que le pintó, y en un momento recorre en su memoria el catálogo de los mas famosos profesores que ha oido celebrar, y sin detenerse le bautiza con el respetable de Murillo, sin reparar en que el estilo sea de Antolinez y la composicion de algun otro de sus discípulos. Marcha dos pasos hácia adelante; mira y toca el quadro para ver si está pintado en tabla, en lienzo ó en otra materia; y sobre esta variedad pronuncia un discurso impertinente é insignificante. Se aleja despues hácia atrás en busca del efecto, y transportado le halla en el accesorio de un perro, de un mono, ó de un canasto de frutas y flores, que el autor pintó en primer término sin venir al caso, y solo con el fin de entretener al espectador.

Absorto á la vista de aquel prodigio del arte, levanta los ojos y los brazos al cielo, llamando la atencion de los que le acompañan con pomposas exclamaciones, mezcladas con algunos términos técnicos mal aplicados, y nada dice que clasifique el mérito del lienzo. Pero los compañeros, tan ignorantes como él, admirados de

su explicacion, contaron por la noche en la tertulia la facilidad con que habia señalado y descrito lo mas apreciable y exquisito que habia en aquella copiosa y escogida coleccion; y por unánime voto y aprobacion de las damas y demas concurrentes quedó declarado y confirmado por oráculo en pintura. No asi en el Museo, donde los *cicerones* habian hecho antes grande rechifla de sus exclamaciones, porque nunca habian oido celebrar á los profesores ni á los inteligentes tal perro, tal mono, ni tales flores.

III

Esbelto, término italiano, en cuyo idioma *svelto* significa ligero, ágil y listo. Sin embargo nuestro Diccionario de la Lengua castellana le adopta entre los suyos, y dice que es lo mismo que »bien formado y de hidalga y galante estatura", copiando á D. Antonio Palomino y Velasco en su *Indice de los términos privativos del arte de la pintura*. Este sabio profesor pudo haberle oido á Lúcas Jordan en Madrid, con quien contrajo estrecha amistad, ó á otros artistas italianos que se establecieron en España. La Academia española le usa como propio de la pintura; pero tambien lo es de las demas bellas artes que dimanan del diseño y de la bella naturaleza. Un rústico y una pastora pueden ser tan esbeltos como las estatuas del Antinoo, del Apolo de Belvedere y de la Venus de Médicis; pero no se dice que la cabeza, los brazos y las piernas son esbeltos, porque esta voz está dedicada general y propiamente para manifestar la altura, disposicion, nobleza y gallardía de todo el cuerpo y de su bella proporcion con todos sus miembros.

IV

Esbelteza, ya se conoce que viene de esbelto, ó al contrario. Palomino y el Diccionario de la Lengua la definen: »Hidalga y bien descollada estatura." La Esbel-

teza es compañera inseparable de la belleza y de la gracia: pueden estas exîstir alguna vez sin aquella, pero no la Esbelteza sin ellas, porque tambien es bella y graciosa.

V

Hércules, hijo adulterino de Júpiter y Acmena, muger de Anfitrion, y el mas célebre de los seis Hércules que nombra Ciceron, y de los cuarenta y tres que refiere Varron, cuyas famosas acciones atribuyen los poetas á este solo, colocándole despues de muerto en el número de los semi-dioses, y dándole por esposa á Hebe, diosa de la juventud. Los profesores de las bellas artes le representan comunmente en forma de un hombre robusto y vigoroso con la piel de leon al hombro, y con una nudosa maza en la mano.

VI

Ovidio cuenta en sus Metamorfóseos que Egle, Aretusa y Hesferetusa, hijas de Héspero, tenian un jardin poblado de manzanas de oro, que guardaba un fiero dragon, y que Hércules le mató por robarlas. De esto infieren los artistas que las tres manzanas que oculta la estatua en la espalda, son el símbolo de este robo y de esta hazaña. Hay etimologista tan exâltado que cree y jura que las manzanas eran esperiegas, por haberse criado en el huerto de las *Hespérides*.

VII

Capo d'opera, frase italiana, que significa lo mismo que la otra francesa *chef d'œuvre*, y equivale en castellano á obra maestra, grande, excelente, y la mejor del artista á quien se atribuya. Nuestros profesores de las bellas artes, que estuvieron en Italia, lo usan frecuentemente en este sentido, y otros muchos que no salieron del reino. Por lo que parece tener derecho á entrar en el número de los términos privativos de las artes, aunque Palomino no le haya usado.

VIII

Rauber. No sé quien era este barbon, de quien habla Milizia. No importa: yo sé de otro mas oportuno y mas adaptable al asunto. Juan Cornelio Vermeyen, célebre ingeniero y pintor flamenco, que estuvo en España el año de 1535, y le llamaban Juan de Mayo, Juan el Barbudo y Juan de Barbalonga, porque la tenia muy poblada y de vara y media de largo. Cárlos v, que gustaba mucho de su hermosa talla y figura, y que apreciaba su mérito y habilidad, le llevó consigo á las conquistas de Tunez y de la Goleta, donde levantó los planos de estas plazas, y á su vuelta los de otras ciudades, y pintó los cartones que sirvieron para texer en Bruselas los suntuosos tapices de sedas é hilo de oro, que representan las hazañas ó aventuras de aquel emperador, de los quales se conserva un juego en la tapicería del palacio real de Madrid. Harto será que no haya tambien en la coleccion de pinturas extrangeras, que se está preparando para el nuevo Museo, algunas vistas de ciudades pintadas por Barbalonga, como lo eran las de Madrid, Valladolid, Nápoles y Lóndres, que se abrasaron en el incendio del palacio del Pardo, acaecido el año de 1608. Conservo su retrato, grabado en cobre con suma delicadeza de buril y correccion de dibujo por Gerónimo Wierix, holandés, en una estampa de siete pulgadas de alto, y de cinco con seis líneas de ancho.

IX

Cruel é inmodesta crítica, proferida en términos impropios y con inconsiderados sarcasmos contra la estatua moderna mas señalada de Roma y mas recomendada de los sabios inteligentes, executada por el primer profesor de la escuela florentina en tiempo de la resurreccion de las bellas artes, cuyo estilo en el dibujo abrió los ojos de Rafael de Urbino para adoptarle despues de

haber estudiado las obras de Bonarroti. Parece que solamente el espíritu de partido pudiera haber inspirado á Milizia tan desacordadas expresiones, que tanto le perjudican: espíritu que suele alucinar hasta el entendimiento de los filósofos y la razon, aunque esté cimentada sobre la justicia y la verdad; y espíritu que ha causado y causa todavía fatales desavenencias entre los artistas romanos y florentinos.

X

Torso, palabra italiana que significa en castellano tronco ó trozo, y entre los profesores de las bellas artes de aquel pais estatua mutilada sin cabeza, brazos ni piernas. Los de España y de otras naciones la tienen recibida entre los términos técnicos de su profesion; y aunque no la haya adoptado Palomino, hay el mismo motivo para usarla acá que la de esbelteza.

XI

Morbidez proviene de la voz italiana *morbidezza*, que equivale en castellano á blandura, delicadeza y suavidad. Nuestro Diccionario, siguiendo siempre á Palomino, la usa solamente como término de pintura. Tambien lo es de la escultura y del grabado, y sus profesores la usan para indicar la ternura, frescura y pastosidad de las hermosas y virginales carnes de las doncellas y de los niños, que parecen tan tiernas, que se han de hundir tocándolas, como si estuvieran vivas. Entre los modernos fueron inimitables en este género el escultor Quesnoy, los pintores Ticiano, Corregio, Wan Dick y Murillo, y el grabador en dulce Edelinck.

Mórbido es el adjetivo con que se caracterizan las carnes suaves, blandas y delicadas que el pintor, el escultor y el grabador figuran con gracia y brillantez.

XII

Accion. La Academia española define esta voz artística *movimiento ó postura del natural para dibuxarle ó pintarle.* De manera que supone que el movimiento y la postura son la causa de la accion. Vemos no obstante la postura de un cuerpo muerto, en la que el movimiento no pudo ser parte principal de la accion, porque se supone vitalidad en él. Ya diré en otra Nota que á la palabra *actitud* pertenece mejor y artísticamente la definicion anterior de la Academia.

XIII

Anatomía. Hablo de la externa del cuerpo humano, que es una de las partes del diseño, y que todos los profesores estan obligados á estudiar. Palomino, y por consiguiente la Academia española, dicen ser *la organizacion, tamaño, forma y sitio de todos los miembros, que componen el cuerpo humano, ó de qualquier otro animal.* Esta ciencia, siendo exâcta y demostrativa, no puede ser tan obscura y complicada, que no esté al alcance de todo artista. Basta que este conozca la forma de los huesos, músculos y tendones, su movimiento y expresion y sus modificaciones, para que presente figuras correctas y conformes á las que obstenta la sabia naturaleza con admiracion de los que saben ver. Muchos profesores zelosos se ocuparon en facilitar á los discípulos estos estudios con diseños fáciles y sencillos, con vaciados y con grabados muy recomendables. Todavía conservo nueve dibujos de esqueletos y de figuras musculadas que copié en Madrid, siendo joven, bajo la inmediata direccion de D. Antonio Rafael Mengs, con números y letras que explican los nombres y funciones de los huesos y de los músculos, y que me sirven ahora para compararlos con las obras de tantos pro-

fesores ignorantes, que no se ocuparon en aprender tan indispensables principios.

Pero ah! Quál debe ser el tino, la prudencia y el delicado gusto del que los haya estudiado para usar de ellos! Guárdese de hacer obstentacion de su conocimiento, creyendo que la anatomía es el término del arte, no siendo mas que un medio para poder llegar á la perfeccion. Este error y una vana afectacion trastornaron las cabezas de Bonarroti y de sus discípulos, de modo que jamas llegaron á conocer la belleza.

XIV

Actitud. Palomino dice que es *accion, movimiento ó positura del natural para dibuxarle ó pintarle.* D. D. A. R. D. S., ó Don Diego Antonio Rejon de Silva, copia lo mismo en su *Diccionario de las nobles artes*, impreso en Segovia el año de 1788, y la Academia española tambien lo copia en el articulo *Accion* del de la lengua castellana, omitiendo este otro artículo *Actitud.* Lo cierto es que esta voz es la mas usada de nuestros profesores españoles, aunque se derive de la italiana *Attitude*, y que con ella explican la postura del cuerpo humano ó del animal irracional, que despues copian á su arbitrio.

Observo que hay cuatro géneros de actitudes. Estables, instables, meditadas é improvistas. Las primeras son por lo regular descansadas, y asi puede el modelo vivo permanecer largo tiempo en ellas sin alterar los contornos. No asi las segundas, pues siendo incómodas ó violentas, está expuesto á muchas alteraciones en todos sus miembros. Las meditadas, por el demasiado estudio que se ocupa en buscar el efecto de la luz y de la sombra y otros accidentes, suelen parecer afectadas. Pero las improvistas, que son el resultado de un movimiento repentino del animo, que sabe aprovechar el artista fi-

lósofo, son las mas naturales, las mas expresivas y las mas adaptables al asunto. Con el decoro y la sencillez se pueden modificar, para que no parezcan pantomímicas, como lo son las que el escultor Juni daba á sus estatuas, que tanto celebra un viagero por Castilla la Vieja sin saber ver. Sin sencillez y sin decoro la del Apolo, que nos describe tan sabiamente Milizia, no seria magestuosa ni bella, ni podria representar un númen celestial.

XV

Las Formas. No sé qué motivo haya tenido Palomino para no poner en su índice de los términos de la pintura el de *Forma*, quando es uno de los primeros de todas las bellas artes del diseño, y quando no hay profesor ni aficionado que no le use frecuentemente en su dialecto artístico.

La Forma pertenece al dibujo, y es la que distingue los objetos. Cada miembro, cada músculo y cada tendon del cuerpo humano tiene la suya propia, y todo hombre la general que le caracteriza; pero estas formas varían con la edad, con el sexô y con las funciones físicas y mentales. Estan ademas sujetas á muchas alteraciones, á causa de la luz que las hiere, y de la distancia que las aleja. Las de la cabeza y demas miembros estan mas marcadas, vistas de cerca, que las que se ven desde lejos, y cambian sus figuras, si se miran horizontal ó diametralmente.

El estudio de estas variedades merece toda la atencion de un perspicaz profesor, especialmente quando trate de representar una deidad, cuyas formas deben ser escogidas y superiores á las de los mortales. Las estatuas antiguas y las pinturas de Rafael le servirán de modelo que debe imitar, sopena de no ser mas que un servil copiante de los defectos y caprichos del natural.

Tambien debe exercitarse en el diferente modo de

executar las formas con líneas y toques proporcionados al caracter é índole de cada una y de cada sugeto. Esta práctica contribuye mucho á la ilusion en la pintura. Si se dibujan ó pintan las formas de un objeto distante con la misma detencion que las del que está cerca, se vendrá la figura ácia adelante, y las formas aparecerán duras y secas. Nuestro D. Diego Velazquez fue admirable en esto, pues con su indecision en las formas supo alejar las figuras, animarlas y darles un movimiento mágico.

XVI

Pastosidad. Ni Palomino ni la Academia hacen mencion de este término, muy usado entre los profesores de las bellas artes. Pero llaman *Pastoso lo que está pintado con buena masa y pasta de color*; y yo añadiria, con suavidad y blandura, porque tambien son cualidades de la pastosidad. No es parte esencial del arte, pues solo pertenece á su execucion, por lo que es mas usada esta voz de los conocedores de pinturas. Se distinguieron en este género los Basanos, Tintoreto, Rembrandt, algunos flamencos, y no pocos españoles, como Herrera el viejo, Zurbaran y otros andaluces.

Tambien se aplica la pastosidad á la escultura, especialmente quando estan las obras trabajadas con facilidad, gracia y dulzura en las carnes, como en las del Flamenco. Lo mismo se puede decir del grabado en dulce quando se nota en las estampas que el artista manejaba el buril ó la punta con flexibilidad y dulzura, de modo que resultase pastosidad en las masas de luz y de sombra, como se advierte en las de Bosse, Wostermans, Wischer, Bolsvert, Dorigni &c.

XVII

Las Proporciones del cuerpo humano: esto es; el tamaño de cada miembro y parte del hombre, y las re-

laciones que tienen entre sí. A estas medidas y proporciones llaman los artistas *Simetría del cuerpo humano*, de la que se hablará en su lugar.

XVIII

Contornos, ó la extremidad de una superficie vista desde un punto fixo. A su resultado trazado y extendido sobre el papel ó lienzo llaman Palomino, la Academia de la Lengua castellana y Rejon, *Delineacion ó perfil exterior, que circunda la figura.* La correccion, la elegancia, la energía y la gracia caracterizan los buenos contornos. Se distinguen los que circunscriben la Venus de Médicis con los epitetos de suaves y blandos: los del Apolo Pithyo con los de fluidos y sueltos. Sencillos son los del Antinoo; undosos los del Laocoonte; grandes y decididos los de los gladiatores; correctos y puros los de Rafael. Pero los malos contornos, de que tanto abundan las obras de los profesores modernos, son unos duros, otros cargados, y los hay incorrectos, pesados, mezquinos &c. &c.

Contornear es lo mismo que dibujar, pintar, esculpir ó grabar los contornos de la figura de un diseño, de un quadro ó de una lámina y de una estatua. Pero el adjetivo Contorneado, hablando del dibujo, de una figura ó de una estatua, significa muchas veces que son amaneradas y fastidiosas, por el manifiesto empeño del artista en marcar demasiado los contornos.

XIX

Restaurar en escultura es lo mismo que reparar lo que el tiempo ó el abandono destruyeron en una estatua, grupo ó baxo-relieve. Pocos, muy pocos ó ninguno de los escultores modernos han sabido hasta ahora restaurar las obras de los griegos.

En pintura se dice Retocar las tablas y lienzos mal-

tratados. ¡Qué dificil es hacerlo bien! Y quántas pinturas de mérito se han echado y se echan todos los dias á perder mas de lo que estaban antes de retocarlas! Mas apreciable es una tabla gastada ó borrada en parte, que otra mal retocada; y una estatua mutilada, que otra mal restaurada.

XX

Duro, Aspero, son términos sinónimos en las bellas artes, porque producen un mismo efecto á la vista. Una figura pintada con aspereza y sin morbidez es dura, y lo será tambien si no está expresado con blandura y suavidad el tránsito del claro al obscuro quando la luz y la sombra se tropiezan sin degradacion. Por esta causa es duro y áspero el quadro grande de Solimena que está colocado en el retablo mayor de la Colegiata de San Ildefonso.

XXI

Agrio, dice Palomino, que es lo desabrido en la pintura y de mal gusto de color. Los lienzos del Greco son agrios por sus tintas desabridas y por el choque de sus colores, que exâsperan el sentido de la vista, que tambien tiene su gusto, como el paladar el suyo.

XXII

Caricato, término enteramente italiano, pero muy usado de nuestros artistas españoles. Significa lo mismo que cargado, exâgerado y fuera del orden de la naturaleza. Altera las formas, las proporciones, los caracteres y los contornos de la figura: afecta manejo de pincel, de escoplo y de buril con toques demasiado marcados, y ama mucho los colores fuertes y chillones, como se nota en muchos quadros franceses.

Caricatura viene de caricato; pero tiene otra significacion de mas utilidad é importancia, si la Caricatura está bien desempeñada por un hábil é inteligente profe-

sor. Es una crítica ó burla del semblante, genio y acciones del sugeto, que se zahiere, con actitudes violentas y gestos pantomímicos; y aunque se traspasen las reglas de la naturaleza, el arte lo suple con gracia, conocimiento y destreza. Los ingleses se distinguen de los demas artistas de Europa en este género, por el tino, gusto y libertad con que lo desempeñan, conservando siempre el caracter y semejanza del retratado.

XXIII

Amanerado: participio del verbo Amanerar, que procede del nombre Manera, y este del italiano Maniera. Palomino dice en el libro VI de su Museo pictórico, capítulo 3.°: »A esta llaman mala manera, y al pintor que la usa Amanerado."

Manera, en el dialecto artístico, tiene dos aplicaciones. La primera pertenece á la teoría del arte, quando el profesor ignorante, sin distinguir los sexôs ni las edades, acomoda á todos sus figuras, su manera de formas, de proporciones y de actitudes. Y la segunda corresponde á la práctica, y proviene del hábito ó costumbre del artista en el modo que tiene de pintar, de esculpir ó de grabar. En este sentido Manera es lo mismo que Estilo, y asi se dice la Manera del Ticiano, del Bernino y de Callot. Es tan indeleble, que habiendo copiado algunos pintores de crédito obras excelentes de otros mejores, no dexaron su manera ó estilo peculiar, como se nota en las copias de Jordan, en que siempre prevalece el suyo. La definicion mas exâcta de la Manera artística es »lo executado con pesadez y fastidio, »apartándose de la verdadera y franca imitacion de la »naturaleza en todas sus partes." La de Amanerado lo que esté asi pintado, grabado y esculpido, y la de profesor amanerado el que trabaja de este modo.

XXIV

No asi las de Pedro Torrigiano, que se diferencian en todo de las de Bonarroti, su compañero y émulo maligno, porque le aventajaba en correccion, exàctitud, naturalidad y belleza. Desde muy joven fue el blanco de su envidia en el palacio de Lorenzo de Médicis, donde comenzaron á renacer las bellas artes; donde empezó á perseguirle el Magnífico á impulso de las arterías de Miguel Angel, su predilecto, y de donde le desterró, viéndose precisado á ser soldado, á andar vagando prófugo por Europa, hasta llegar á morir en las cárceles de la Inquisicion de Sevilla, como se lee en su artículo de mi Diccionario de los profesores de las nobles artes en España. Si Milizia hubiera visto la gran estatua de San Gerónimo penitente, que executó para el monasterio de Buenavista, distante un quarto de legua de aquella ciudad, se admiraria de su mérito relevante, y notaria en ella la diametral diferencia que hubo entre estos dos condiscípulos, asi con respecto al genio y caracter de cada uno, como á la variedad de las formas, al gusto, saber y conocimiento del arte, pues se tiene por la mejor escultura moderna que hay en España, y tal vez en Europa.

XXV

El Flamenco, ó el Fiamingo. Asi llaman en Italia, porque lo era, al célebre escultor Francisco de Quesnoy, que nació en Bruselas el año de 1592, y falleció en Liorna el de 1644.

XXVI

Los Paños, en lenguage artístico, equivale á vestido ó ropage con que se cubre la figura humana. Despues del estudio del desnudo sigue el de los Paños, que merece la atencion del profesor por la propiedad con que debe inventarlos, y por la franqueza con que debe executarlos. Lo primero pertenece á la teoría é instruccion

del artista, y lo segundo á la práctica. Dos términos técnicos explicarán uno y otro con claridad.

La Costumbre, que corresponde á la teoría, porque es la primera circunstancia de que debe estar instruido el artista antes de comenzar á trazar los Paños. Hace poco tiempo que nuestros profesores españoles adoptaron esta voz como término artístico: tal vez por este motivo no la usa Palomino, ni el Diccionario de la Lengua en este sentido. La *Costumbre* significa » lo que por » una justa conformidad de los pintores y escultores de » historia tiene relacion con los usos de los tiempos, » con las costumbres de las naciones y con las produc- » ciones de cada pais." Segun esto es indispensable que el artífice esté instruido del asunto que intenta representar; de la época en que sucedió; de la forma; de los vestidos con que ha de ataviar las figuras ó sugetos, que han de entrar en la composicion, y se usaban entonces; de la de sus armas, y demas atributos con que se han de caracterizar; de la de los animales, frutos y otras producciones del pais en que se ha de fixar la escena, y en fin de las de otras cosas propias de la edad y del terreno.

Sin estos conocimientos incurrirá el artista precisamente en mil errores é impropiedades, que los sabios no podrán disimular. ¿Cómo tolerarán que se pinte, esculpa ó grabe, por exemplo, un paisage del descubrimiento ó conquista de América, en que presente los soldados vestidos á la romana, ó del modo que ahora se engalanan nuestros militares? Que los indios no conserven su fisonomía y color? Que no esten desnudos, ni con las armas que usaban para defenderse? Que estas armas no tengan la misma forma que antes tuvieron? Que se vean en la escena otros animales, árboles, frutos y plantas diferentes de los que produce aquel pais; y otros edificios distintos de los que entonces alli se

construian? Si todas estas circunstancias y otras muchas, que no debe ignorar un profesor de historia en las bellas artes, no estuviesen á su alcance, acuda á los sabios literatos, que no se descuidan en censurar las obras, quienes no se desdeñarán de instruirle, como lo han hecho otros que merecieron nombre y reputacion solo por haber dirigido á los profesores por el camino de la *Costumbre* para el acierto en sus obras.

Y el Maniquí, que es una máquina muy recomendada entre los pintores y escultores para facilitar la imitacion de los Paños: por tanto pertenece á la práctica. Maniquí es una palabra italiana, compuesta de dos, *Mane qui*, que quiere decir en castellano: Estáte aqui. Palomino y el Diccionario de la Academia española la adoptan y definen: »Figura movible artificial, y que »se dexa poner en diferentes acciones á voluntad del »pintor." Mejor diria *del artista*, porque no solamente la usa el pintor, sino tambien el escultor y el grabador; pero copió á Palomino, que solo trata de pintura. Y para que la definicion fuese completa, debieron añadir ambos: *Para estudiar en ella los pliegues y partidos de los paños*, que es el objeto y utilidad de la máquina.

XXVII

Expresion es la indicacion de los afectos del ánimo en la figura que se dibuxa, pinta, esculpe ó graba, y de consiguiente la parte mas filosófica del arte, y la mas dificil de demostrar con claridad, sencillez, decoro y sin afectacion. En la Nota LXVIII, que trata de las Pasiones, y que tienen tanta analogía con la Expresion, me extenderé en clasificarla.

XXVIII

Esto no es exacto. Hay rostros hermosos que no son lascivos. Lo serán tal vez los ojos que los miran.

XXIX

El Todo-junto. Asi llaman los profesores de las bellas artes el resultado en una sola figura, en un grupo y en una composicion. No basta demostrar con correccion y verdad cada parte de que se componen, si no producen un buen y general efecto; para lo qual se deben sacrificar las que le impidan.

Sin embargo, quando se dice á secas que un quadro, un baxo-relieve ó una estampa hacen bien, ó tienen buen todo-junto, tales expresiones no los recomiendan, si las partes no contribuyen al buen efecto; porque hay artistas, que tienen gracia para producirle con accidentes y toques, dimanados de la práctica; pero sus obras y su mérito no pasan de medianas.

XXX

El Hermafrodita ó Androgino, que quiere decir hombre y muger. La mitologia cuenta que fue hijo de Hermes y de Aphrodita, ó de Mercurio y de Venus, que es lo mismo. Añade que enamorada la ninfa Salmacis de Androgino, rogó á los dioses que uniesen los dos amantes en un solo cuerpo, y que asi lo hicieron. Pero la estatua del Hermafrodita se debe considerar como una sabia ficcion de los griegos, cuyos artistas sabian embellecer los monstruos, y reunir en una sola persona todas las perfecciones de los dos sexôs.

M. Visconti fue de parecer que el Hermafrodita del Museo Napoleon era una imitacion antigua en marmol de el de la vila Borghesi, executado en bronce por Polycleto, y citado por Plinio. Yo no sé si esto es tan cierto como la union de Androgino y de Salmacis en un cuerpo; pero sí que tenemos en la Real Academia de San Fernando un bello vaciado en bronce del Hermafrodita Borghesi echado sobre el colchon del Bernino.

XXXI

El Sublime en sentido artístico es la última perfeccion del arte. Para poder expresarle son indispensables dos medios: 1.º que el profesor se apodere enteramente de la naturaleza, objeto único de la imitacion, en el instante mismo que ella se presente con toda su magnificencia; y 2.º escoger entre los recursos, que tiene el arte, el mas ventajoso y el mas fácil. La grandeza, la sencillez y la energía son otros recursos para poder llegar al Sublime. Un quadro de pocas figuras, bien diseñadas y sentidas sin afectacion, iluminado de una sola luz, y pintado con colorido agradable y bien acordado, tendrá un efecto maravilloso, y se acercará al Sublime.

Se dice *Estilo sublime*. Quando se trate en la Nota LXVII del Estilo en general, se explicará lo que es el Sublime.

XXXII

Desosado quiere decir que el hueso está separado de la carne.

XXXIII

Caballos. Hay dos grandes de bronce en Madrid con sus ginetes Felipe III y Felipe IV, Reyes de España. Juan de Boloña comenzó á trabajar el primero en Florencia, donde le concluyó Pedro Tacca, quien tambien hizo el segundo por diseño del pintor D. Diego Velazquez de Silva, y por el modelo del escultor Juan Martinez Montañés, ambos profesores de gran crédito, y ambos andaluces, como lo eran los caballos que imitaron con cabezas acarneradas, y que segun afirman los inteligentes, son los mas briosos y de mejor estampa que hay en Europa.

XXXIV

Ni yo tampoco. Sea ingénua ó irónica la excep-

cion, que pone Milizia del caballo de Falconet, no debo omitir una sincera y breve ilustracion acerca del saber de este profesor y del mérito de su caballo.

Mr. Falconet escribió el año de 1760 unas Reflexîones sobre la escultura, que se leyeron y fueron aplaudidas en la Academia Real de Paris; y siendo estatuario del Rey de Francia fue elegido en 1766 para executar la estatua equestre del Czar Pedro I, que se habia de colocar en Saint Petersbourg. Aqui empezó á formar los diseños y trazas de esta obra; y empeñado en el acierto buscó todos los auxîlios que pudieron contribuir á lograrle. Pidió á Roma vaciados de los miembros principales del caballo de Marco Aurelio; y habiéndolos recibido, y visto que no llenaban sus ideas, se fue á aquella capital del orbe católico, donde midió, copió y analizó el ponderado caballo; le cotejó con uno vivo, bello y escogido, y escribió observaciones muy eruditas sobre toda la estatua de Marco Aurelio.

La del Czar se diferencia en todo de aquella, pues está colocada sobre una alta y escarpada roca, hollando una serpiente, que es simbolo de la envidia, y deteniendo el galope que habia tomado para subir á aquella eminencia. La figura del héroe, coronada de laurel, es magestuosa, fiera é imponente; y la del caballo fogosa, y reune á la belleza de sus formas las buenas proporciones, y á la delicadeza de la execucion la apariencia del vigor que era necesario para poder llegar de carrera á tan elevado sitio, y para sostenerse en la accion que representa.

El verdadero mérito de esta obra está bien demostrado en una carta que escribió Mr. Diderot al mismo Falconet, fecha en Saint Petersbourg el dia 3 de Diciembre de 1773, en que le dice, entre otros elogios, que el caballo, aunque colosal, es ligero, que tiene gracia y espíritu, y que está vigoroso y lleno de vida.

Fue Mr. Falconet corrector de la Real Academia de pintura y escultura de Paris; honorario de la de Saint Petersbourg, y miembro de una sociedad, cuyo objeto era fomentar el estudio y la aficion á las bellas artes en la república de Génova. Si estos títulos le recomiendan, mucho mas sus obras filosófico-artísticas, que escribió con inteligencia y profunda erudicion sobre las bellas artes, y que comprenden tres tomos en 8.º grande, impresos en Paris el año de 1787.

Mengs, que no se conformaba con su doctrina, le escribió una carta en Madrid el dia 25 de Julio de 1776, refutándola en algunos puntos. Falconet le respondió inmediatamente con calor desde Petersbourg en 23 de Setiembre del mismo año. De estas controversias resultó un partido contra él, compuesto del propio Mengs, Winckelman y Azara; y como Milizia era amigo de la trinca, puso la ambigüa excepcion que dice en el texto.

XXXV

Lontananza es voz demasiado italiana para que Palomino y la Academia española la hayan adoptado, aunque sea muy usada de nuestros profesores de las bellas artes. Equivale en castellano á lejanía. Los pintores llaman *Lontananzas* los objetos que representan lejanos; y siguiendo las reglas de perspectiva, los figuran pequeños y confusos, sus contornos indecisos, y su color con tintas, que participan del que tienen la atmósfera, el terreno en que estan situados, ó el mar si los rodea. Para su execucion se exîge desembarazo, ligereza y gracia, porque sin estas cualidades se vendrán ácia adelante los objetos distantes, y no causarán el buen efecto que se desea. Rafael, Miguel Angel, Vinci, y otros célebres pintores italianos no fueron tan felices en las Lontananzas, como los flamencos en sus paises, los holandeses en sus marinas, y los andaluces en la degrada-

cion de sus figuras. Tambien usan de esta voz los escultores en los baxos-relieves, como la usa Milizia en el del Endimion, que describe.

XXXVI

Escorzo: término de la perspectiva, derivado de *Scorcio*, que significa en italiano *disminucion*. Palomino y el Diccionario de la Lengua castellana le definen: » Degradacion de un cuerpo tuberoso ó irregular en » virtud de la perspectiva." Segun esto los cuerpos lisos y regulares no se escorzan, ni se degradan ¡ Brava definicion! Todos los escorzos provienen del punto fixo que se elige para ver los objetos, y entonces se presentan, no como ellos son en realidad, sino degradados, como aparecen á la vista. La perspectiva, que es infalible, da reglas segurísimas para el efecto; mas los pintores, que las reputan por complicadas y engorrosas, usan solamente de algunas, fiándose demasiado de la incertidumbre del ojo, por lo que cometen muchos desaciertos. Lo mismo sucede quando no se aprovechan de las de la óptica, no menos ciertas, para conocer los efectos de la luz y de la sombra. De lo que resulta que sin el estudio y práctica de estas ciencias matemáticas, los *Escorzos* no podrán estar bien degradados, ni bien heridos de luz, ni bien manchados de obscuro, ni entrar, ni salir, ni hacer la ilusion que deben causar al espectador. Aun de los trazados conforme á las leyes de la perspectiva y de la óptica, debe evitar el artista su multiplicacion en un quadro ó en un baxo-relieve; pues no estando contrastados con los demas miembros y formas de la composicion, faltará á la armonía, afectará inteligencia ó pedantería, y degenerará en amanerado, como sucedió á Bonarroti, con los demasiados de su Juicio universal, y á su discípulo Tibaldi con los de los frescos del Escorial.

Escorzar, verbo, es lo mismo que dibujar, pintar, esculpir y grabar escorzos.

Escorzado, adjetivo, lo que está degradado segun las reglas de la Perspectiva.

Escorzado, substantivo masculino, solamente se halla en el citado Diccionario de la Lengua castellana, y le define: »Ademan hecho en el cuerpo, torciéndole »hácia un lado, encogiendo la postura natural, princi»palmente los hombros, ladeando la cabeza, como se »suelen pintar las figuras." ¡Extraña definicion! Es cierto que se suele decir *lo escorzado de la pierna*, *del brazo &c.*; pero entonces *lo escorzado* será neutro, y no masculino. Basta esto para una Nota, que mucho mas se pudiera decir, quando el *Escorzado masculino* es lo mismo que *Escorzo.*

XXXVII

Unidad: parte muy esencial de la composicion de un quadro, de un baxo-relieve, y tambien de una figura sola. Concurre en general al asunto que se represente, al caracter y decoro de los personages que contenga, á la accion del principal y á las de los demas, para que todas vayan de acuerdo con ella, á la observancia de las leyes, del tiempo, del lugar y de la costumbre, para evitar los anacronismos y otras impropiedades en los accesorios, y al acorde del claro, del obscuro y de los colores, para que no haya disonancia en el todo con las partes.

XXXVIII

Distribucion &c: parte muy principal de la composicion, cuyo oficio es la colocacion de las figuras, de las luces, de las sombras y demas objetos en el sitio que les corresponde. Se dice *bella Distribucion* quando los grupos y las figuras estan en sus respectivos lugares,

en atencion á la dignidad y oficio de cada una, quando la luz y la sombra estan repartidas en grandes masas, de modo que todo junto y cada parte de por sí produzcan un solo efecto, y que sea interesante.

Tambien se dice *bella Distribucion* hablando de una figura sola, con respecto á sus proporciones, al contraste de sus miembros en las actitudes y al equilibrio.

Y se dice *bella Distribucion* quando se trata de los paños, por la que se hace de los partidos y de los pliegues en el vestido de los sugetos que entren en la composicion, y son francos, fáciles y acomodados al desnudo, del que deben dar razon.

XXXIX

Perspectiva es ciencia exâcta, fisico-matemática y práctica, que presenta los objetos segun aparecen desde cierta y determinada distancia, y desde un punto fixo. Hay perspectiva lineal y perspectiva aérea. La lineal se señala con líneas, cuyas reglas ciertas y seguras presentan el objeto degradado con tanta puntualidad, que parece recto y real. La aérea no tiene otras reglas que las que dictan el juicio, la observacion de la naturaleza en sus efectos, y la destreza del pintor en imitarlos. Tales son la degradacion de la luz que reflexa en los objetos, el aire interpuesto entre ellos y el artista, que unas veces es denso y otras ligero, segun esté la atmósfera cargada de vapores ó despejada, y la indecision de los contornos de las figuras lejanas sin ángulos en sus formas.

Llaman *perspectivas* á los quadros que representan templos, palacios, plazas, calles &c., y esten pintados segun las reglas de esta ciencia.

Y *perspectivos* á los profesores que pintan escenas del teatro, y los quadros arriba dichos. Son muy apre-

ciables las obras en este género de los Peter Nefees, Bibianis y de otros italianos.

XL

Cada figura en su lugar. De este precepto de la composicion se habló arriba en la Nota XXXVIII, que trata de la distribucion y colocacion de las figuras en el sitio que á cada una corresponde.

XLI

Pedro Perugino, que nació en Perugia el año de 1446, donde falleció el de 1524, y está sepultado en Castel de la Pieve, patria de su padre Cristóbal Vannucci, fue maestro de Rafael de Urbino, quien le retrató de cuerpo entero y del tamaño natural en la figura de uno de los muchos que acompañan á San Leon en la historia de Atila, que el mismo Rafael pintó al fresco en el Vaticano.

XLII

Las Masas son porciones de color claro, ó de color obscuro, que se pintan para realzar las partes principales de una figura, de un grupo ó de la composicion de un quadro, y estan heridas de un gran golpe de luz, ú obscurecidas con la sombra. Los venecianos las usaron con maestría y desembarazo, y consiguieron con ellas dar un gran efecto á sus obras. Nuestro Zurbaran consiguió lo mismo en los paños, á quien pocos extrangeros igualaron, como se nota en el gran lienzo de Santo Tomas de Aquino que está en Sevilla, y es su *capo d'opera.*

XLIII

Bello. Ni Palomino, ni el Diccionario de la Lengua castellana usan de este término como substantivo, ni como artístico. Para definir lo Bello en general no hallo

otras palabras tan precisas y oportunas, como las de un santo y sabio doctor: *Omnis porrò pulchritudinis forma unitas est.* Mas aqui se trata de lo Bello visible, ó de lo Bello artístico, y mas bien de lo Bello, que es efecto del genio, y está constituido sobre lo Bello natural. Pues este Bello artístico es tambien aquella hermosa unidad de todas las partes que contiene el objeto, tanto con respecto á la naturaleza, como al arte del diseño. Las Notas siguientes XLIV, XLV y XLVI explicarán con claridad esta definicion, y distinguirán lo que es Bello natural y lo que es Bello ideal.

Ademas de la unidad arriba dicha, para que las producciones de las nobles artes sean bellas, es indispensable tambien que el entendimiento perciba pronto sus formas, sus proporciones, sus colores y sus claros y obscuros en la pintura, y otras sublimes partes que las elevan sobre todas las demas artes con el caracter de lo Bello, y que los encantos y atractivos de este Bello artístico se sientan en el corazon del espectador.

XLIV

La Naturaleza jamas nos presenta un individuo enteramente bello, dice Milizia, y algunos inferirán: luego la Naturaleza no es enteramente bella. Para mejor inteligencia de esta proposicion se deben suponer dos bellezas: una natural, y otra ideal. Las explicaré por el orden con que las presenta el mismo Milizia.

XLV

Bello ideal (que por el sonido parece ser un bello quimérico) es una voz del dialecto artístico, que equivale á *Belleza ideal*, y significa *la reunion de las mayores perfecciones que pueden ofrecer parcialmente ciertos individuos escogidos.* »La idea de este Bello »ideal (dice Winckelmann) es como una substancia

»extraida de la materia por la accion del fuego, á la »manera que un espíritu trata de formar un ser á la »imagen de la primera criatura racional, hecha por la »suprema inteligencia de la divinidad." De esta belleza tenemos en Roma los exemplares que Milizia describe en esta primera parte, trabajados por los griegos, que fueron los primeros y últimos profesores que la conocieron y demostraron.

Quien intente imitarlos, y caminar por la senda áspera y estrecha que ellos anduvieron, es indispensable que haya corrido antes por la ancha y trillada de la naturaleza; que se familiarice despues con el antiguo (sí, despues y no antes que con el natural, como se observa en las academias), copiándole con reflexîon y exâctitud; que se dedique á meditar las pasiones del hombre, y á representarlas con decoro y nobléza, y que aprenda á ver las bellezas, á escoger las mejores, y á adoptar las increadas.

XLVI

Bella naturaleza, que es lo mismo que Belleza natural, es una belleza positiva, por lo que se diferencia de la belleza ideal, y es una imitacion exâcta de la naturaleza en todas sus partes, ordenada y reducida á arte con reglas y preceptos. Los profesores modernos fueron los que mejor la adoptaron y desempeñaron distintamente, siguiendo cada uno aquella parte á que mas les inclinaba el hábito ó el gusto. Rafael de Urbino, Leonardo Vinci y sus discípulos se distinguieron en el dibujo y en la expresion. Ticiano, Rubens, Wan-Dick y otros pintores venecianos y flamencos en el colorido: los Carraccis y demas de la escuela boloñesa en la composicion: Correggio y otros parmesanos en la gracia y degradacion del claro-obscuro: Buonarota y los florentinos en la anatomía: en España Velazquez en la pers-

pectiva aérea, y Murillo en el color de las carnes; y por lo tocante á la escultura el Flamenco en la morbidez de los niños, Cano en las proporciones, Gregorio Hernandez y el Montañés en las formas. Esto prueba que no hubo hasta ahora un completo profesor naturalista, porque si fueron excelentes en alguna de las partes del arte, les faltó mucho en las demas para llegar al término de la perfeccion. Solamente se podria esta verificar, si fuera posible reunir en un solo quadro ó en un baxo-relieve todas las bellezas en que tanto se distinguieron estos pintores y escultores: entonces el resultado seria la obra mas perfecta de la Bella naturaleza, ó de la Belleza natural.

XLVII

Bellas Artes. Si el llamarlas asi es porque imitan la Bella naturaleza, tambien se les pudiera añadir los epitetos de *Científicas*, por el conocimiento que deben tener los profesores que las exercen de la fisica, de la anatomía, de la perspectiva, de la óptica, de la mitologia, de la historia &c. &c.: de *Divinas*, por la sublimidad de los asuntos, especialmente si son teológicos ó sagrados, y por el extraordinario mérito del que acierta á desempeñarlos con toda la penetracion que ellos exîgen: de *Agradables*, por el placer que siente el que las executa, y por el que causa á quien sabe verlas y exâminarlas: de *Nobles*, por el lustre que ellas tienen en sí mismas, y por el que comunican al que las posee y desempeña con perfeccion; y de *Liberales*, por la parte principal que tiene el ingenio en inventar, en distribuir los objetos que entran en la composicion, en caracterizar las figuras, y en colocar los accesorios. Sin embargo de ser indispensable valerse de las manos, de los pinceles, de los escoplos y buriles para representar sus producciones, nunca se llamaron mecánicas,

ni estuvieron sujetas á las gabelas y contribuciones que sufren las que lo son, porque el ingenio es superior á la manufactura.

XLVIII

Naturalistas. Son de dos clases los pintores y escultores llamados asi. Los que copian servilmente la naturaleza, marcando sus defectos, fealdades y extravíos; y los que saben corregirlos y dulcificarlos con arte y gracia. Colocados en una colèccion los lienzos de Ticiano, de Wan-Dick, Murillo y de otros célebres naturalistas, á la par de las tablas de Rafael, de Miguel Angel, Leonardo Vinci, Andrea del Sarto, Mengs &c., que han intentado ser ideales, hacen titubear á los inteligentes sobre la preferencia de aquellos á estas. Tal es el poder que tienen sobre nuestros ojos y aun sobre el corazon la brillantez acordada del colorido, el encanto del claro-obscuro bien entendido, la seduccion del aire interpuesto, y la facilidad y mágia con que todo está executado.

XLIX

Retrato, segun Palomino, es »la semejanza puntual »de alguna cosa corpórea"; y segun la Academia española »la pintura ó efigie que representa alguna persona »ó cosa." Para que el retrato sea bello y parecido, y para que sienta, signifique y diga algo, es necesario que todas las partes del arte que contenga, se hayan tomado de la bella naturaleza, enmendando los defectos del original, dándole el aire y caracter genuinos, que le distinguen de las demas personas, presentándole en su ordinaria y habitual actitud, y con el vestido que mas frecuentemente use, de modo que nadie dude de que es su verdadero retrato. Por haber seguido estas máxîmas son tan apreciables los retratos que pintaron Holbein, Rafael, Ticiano, Cagliari, Rubens, Wan-Dick, Velazquez y Murillo.

Retratar ó hacer retratos es uno de los géneros de la pintura, de la escultura y grabado.

Retratista se llama comunmente el que solo se ocupa en retratar, sin embargo de haber habido, y de que hay ahora muchos y buenos profesores de historia, que tambien se distinguieron en hacer retratos, como los arriba referidos.

L

La Semejanza es tan indispensable en los retratos, que sin ella no serán retratos. Para que el artista pueda copiarla con facilidad, es necesario que esté dotado de ojo exâcto; que sea buen dibujante, y que posea franca y pronta execucion, porque sino está expuesto á perder el punto de vista, la postura elegida y los contornos del sugeto á quien retrate.

Hay otra Semejanza de la que ha de procurar huir el profesor: tal es la que no deben tener los rostros y las actitudes de las figuras, que entren en la composicion de un quadro ó de un baxo-relieve. Porque del mismo modo que es increible el que dos, tres, quatro ó mas personas concurran en una escena, parecidas en el rostro, estatura, color y caracter, no debe representarse tan inverisimil semejanza, ni tan fastidiosa monotonía. Pero procurará conservar la de un mismo sugeto en distintos lienzos, que representen pasages de su vida, atendiendo á la alteracion que tienen las formas con la edad. Asi lo hicieron Rubens con las figuras de Henrique IV en el palacio de Luxêmbourg; Jordan con las de Hércules en el Cason del Buen Retiro, y otros célebres profesores en otras partes. Ademas hay artistas que no dibuxan, pintan ó esculpen sino unos mismos ojos, unas mismas bocas, narices &c., y que los acomodan á ambos sexôs y á todas las edades, de que tambien se debe huir, porque manifiestan su poco saber, y que imitan ó copian un solo modelo.

LI

La Ilusion es un engaño, ó una aprehension errada de las cosas que se ven. En pintura puede llegar á tal grado, que para desengañarse el espectador de si el objeto es plano ó realzado, sea preciso que le toque con las manos, como me sucedió en dos ocasiones; una en Cádiz en casa de mi amigo D. Sebastian Martinez con unos baxo-relieves pintados imitando el bronce, y otra en Granada con una cruz pintada en la pared del refectorio de la Cartuxa, sin embargo de estar yo prevenido de antemano de que no eran de bulto; de manera que pudo mas en mi imaginacion la ilusion que la verdad. Pero bien saben los diestros profesores que no es tan dificil imitar las cosas inanimadas, ni el seducir con ellas á los que las miran. No asi con los objetos animados, por lo que parece increible lo que cuenta Palomino haber sucedido á Felipe IV al ver el retrato del tamaño natural de D. Adrian Pulido Pareja, pintado por Velazquez, que le habló creyendo que era el mismo Don Adrian. Ademas de lo animado que estaria el retrato siendo de Velazquez, pudieron contribuir tambien al engaño la disposicion de la luz que le heria, y la situacion y distancia en que estuviese colocado.

LII

Se aflige y llora quien tiene un corazon sensible, y mira la representacion de los tormentos que padece un inocente en el potro, y el náufrago en la mar. Y se rie quien ojea los caprichos de Goya, sin embargo de estar grabados al agua fuerte.

LIII

La Verisimilitud, aunque no sea tan falaz como la ilusion, siempre es una apariencia de la verdad; y para concebirla y demostrarla se necesita mas talento y arte

que para la ilusion. Esta apariencia es el principal objeto del arte, por lo que estan convenidos los hombres en adoptar mentiras por verdades artísticas, pues de otro modo no podria exîstir el arte. El artista se pone de acuerdo con el espectador en que una estatua representa un personage humano, sin embargo de ser un marmol ó un bronce; lo que no se pudiera convenir si no fuese por medio de la verisimilitud. Sin ella ¿qué seria la pintura? Una imitacion servil y fastidiosa de la naturaleza. ¿Y qué seria la poesía? Nada. Por esto solo se dice: *ut pictura poesis.*

LIV

Perfil es el aspecto que presenta el contorno de un objeto visto de lado. Se aplica generalmente á la figura humana, y con especialidad á su cabeza, dexando visible la mitad, y ocultando la otra. Se atribuye su invencion á una doncella griega, llamada Dibutade, quien á la luz de una lámpara sacó en la pared con un carbon el contorno de la cabeza de su amante, que se iba á ausentar. Lo cierto es que el dibuxo en perfil es el mas antiguo que se conoce, y el que griegos y romanos adoptaron para sus medallas, celebradas de todos los inteligentes, y que todos los grabadores modernos procuran imitar.

LV

La Frente desembarazada y alta, dice Winckelman, que es la primera señal de la degradacion de lo bello, y se puede añadir de la naturaleza humana.

LVI

La Risa. Afirma el sabio antiquario Winckelman no haber visto demostrada esta pasion en ninguna estatua antigua de divinidad, sino en la de un Apolo que estaba colocada en el palacio Conti de Roma.

LVII

Las Orejas. Los antiguos escultores y grabadores en hueco las expresaban y concluian mucho en sus estatuas y medallas. Esta es la señal mas cierta para distinguir las copias de los originales, porque los modernos tenian á galantería el no acabarlas.

LVIII

Los Bellos ojos. Grande y redondo era el corte del ojo que daban los griegos á las estatuas de Júpiter, Juno y Apolo; y aunque eran grandes los ojos que esculpian en las de Palas, les baxaban los párpados superiores para indicar el pudor virginal. Los de Venus eran pequeños, como lo son los de la de Médicis, cuyo párpado inferior sube un poquito ácia arriba con gracia, en señal de languidez y liviandad.

LIX

La diminucion de los dedos de la mano de una jóven griega en las estatuas antiguas, dice un sabio observador, era semejante á la que los arquitectos daban á las columnas.

LX

Rodillas de las estatuas antiguas. Asegura Winckelman que las mejores que vió en Roma son las del Apolo Sanrochtons, que está en la quinta Borghese; las de otro Apolo con un cisne, y las de un Baco en la de Médicis.

LXI

El Movimiento en las figuras. La filosofia, el genio y la inteligencia de los sabios artistas ordenaron sus reglas. Leon Bautista Alberti, Leonardo Vinci y otros escribieron las del equilibrio con respecto al movimiento del cuerpo humano, que señalan todo lo que pertenece á esta parte del diseño. El movimiento es un atributo

esencial á todas las obras del arte, aunque el objeto sea inanimado. En la escultura, la distribucion justa y expresiva de un baxo-relieve, el juego de los planos juntos ó separados, y los efectos que causen la luz y la sombra, dan movimiento á las figuras, aunque esten en tranquilidad, y á los accesorios aunque no tengan vida. Pues ¿qué diré de los recursos que tiene la pintura? Qualquier resultado de la variedad y extension de la escena, del claro-obscuro, de la diversidad de los colores, y de otros auxîlios de la perspectiva y de la óptica, es capaz de poner en movimiento á todas las figuras que entren en la composicion de un quadro.

LXII

Simetría, entre los profesores de las bellas artes, equivale á *Proporciones del cuerpo humano*, y es un efecto de la unidad y de la variedad. Palomino la define: »Proporcion y buena organizacion del todo y par-» tes de una figura." La del hombre exîge mas exâmen y estudio, porque es la mejor acordada, y la que mas nos interesa, cuyo modelo es el tamaño de la cabeza ó del rostro. Alberto Durero, Leonardo Vinci, Pablo Lomazo y otros hábiles profesores extrangeros publicaron varias obras sobre este asunto; y nuestro platero Juan de Arfe y Villafañe quanto se puede desear en la materia, en la que intituló *Varia conmensuracion.* Pero la obra que merece mayor estimacion es la que mide y explica las proporciones de las estatuas griegas, porque son los mejores modelos de la belleza ideal.

LXIII

El Diseño es lo mismo que dibuxo en castellano, aunque algunos atribuyen con especialidad el Diseño á las trazas de arquitectura. Despues de haber leido lo que dice Milizia en el texto, estan por demas las definicio-

nes que hacen del dibuxo Covarrubias, Palomino y la Academia española.

Se executa de diferentes modos; con lapiz, con el esfumino, con pluma, con pincel mojado en tinta de china, en hollin, ó con otra cosa, sobre papel, vitela, carton &c. Los profesores españoles le dan varios nombres adaptables al modo, á la materia y al motivo con que los executan. Llaman *Rasguños* á los que estan muy abreviados, y *Concluidos* á los muy acabados con delicadeza y primor. *Estudios* á algunos trozos del hombre desnudo ó vestido, ó de otros objetos, copiados por el natural ó por el maniqui, para acomodarlos despues en la composicion de un quadro. *Academias* á los que se hacen en la academia de las bellas artes á vista del hombre en cueros, y en una actitud fixa; y *Cartones* á los dibujos grandes, trazados en cartones, con destino á pintar por ellos decoraciones, y á texer tapices.

Los verdaderos aficionados á las bellas artes y los inteligentes los buscan, aprecian y colocan con entusiasmo en sus gabinetes, porque manifiestan el genio, caracter y saber de quien los hizo. Son raros los de nuestros profesores españoles, por haber salido muchos del reino con las pinturas. Conservo algunos de Herrera el viejo, de Antonio del Castillo, de Murillo, de Cano y de otros andaluces, que son muy recomendables por la libertad, correccion y gracia con que estan executados, especialmente los de Cano en las extremidades de las figuras, como pies y manos, y en las proporciones.

Diseño ó dibuxo se entiende tambien por el arte de dibuxar, como quando se dice: este joven es principiante, está en el dibuxo.

Diseñar ó dibuxar, delinear la figura en una superficie ó la accion de formar los dibuxos. Tambien se dice: aquella figura, aquel brazo ó aquella pierna dibuxan bien, porque estan bien dibuxados.

Dibuxante el artista que hace los dibuxos.

LXIV

La Gracia. Y bien: despues de todo lo que acaba de referir Milizia ¿qué es la Gracia? ¿De qué sirve que la Academia española diga »que es la debida correspon- »dencia de las partes del cuerpo humano, que le hacen »grato y agradable," y que es »gallardía, donaire, »hermosura y perfeccion?" ¿Qué importa que asegure Mr. Robire que »la Gracia consiste en la concordancia »de los movimientos del cuerpo con los del alma, y »que es un vástago del gusto, con el qual llega el arte »á enagenar el alma de un modo dulce y agradable?" ¿Que Mr. Watelet afirme que es »el acorde de los mo- »vimientos exquisitos de la belleza con los del alma"? ¿Que quiera sostener Mr. Millin »que la Gracia depende »de la particular disposicion de las partes de la figura, »en la cual resulta una actitud amable"? ¿Que Sulcer convenga en que la Gracia »es una propiedad particu- »lar de la belleza"? ¿Y en fin que La Fontaine diga que »la Gracia es mas bella que la misma belleza," quando todos convienen en que es una quisi-cosa y un no sé qué mas ó menos conocido de los ojos, y sentido del corazon, en proporcion del estado en que se hallen para poder verle y sentirle? Hizo muy bien Palomino en no haber definido la Gracia, sin embargo de ser andaluz. Penetró la dificultad, diciendo al folio 63 del tomo 1 de su *Museo pictórico*, que »es mas fácil cono- »cer la Gracia que definirla;" y queriendo probarlo con esta coplilla que se cantaba en Córdoba:

El no sé qué de las lindas
Es un oculto primor,
Que le conocen los ojos,
Y le ignora la razon.

Es tan indispensable la Gracia en las producciones

de las bellas artes, que sin ella todo trabajo es inútil, como dice el proverbio italiano: *Senza di me, ogni fatica e vana.*

LXV

La Elegancia, que es un atavío de cosas y de voces selectas con que se engalanan las personas y los razonamientos con mesura y sin afectacion, es tan necesaria en la escultura, pintura y arquitectura, como en la retórica y en la poesía. Se puede asegurar que la Elegancia en estas bellas artes es el resultado de la belleza: que se opone á la obstentacion, porque no consiste su dignidad en el acinamiento de partes bellas, sino en la belleza de lo necesario y útil; y que pertenece esencialmente á las obras de gusto, que no puede distinguir ni apreciar quien no esté dotado de un genio superior.

La Elegancia, dice Mengs, está en la variedad de líneas curvas y de ángulos, porque la flexîbilidad de un contorno undoso consiste en esta misma variedad, como se observa en las pinturas de Correggio. Con respecto á la Elegancia en la arquitectura se debe tener presente lo que dice Milizia en el primer libro de la primera parte de los *Principios de la arquitectura civil* que dió á luz.

LXVI

Los Cabellos. De su disposicion sacaban los griegos un gran partido para caracterizar y distinguir sus estatuas, expresando con toques la serenidad, la tranquila magestad, la dulzura y la severidad de los dioses que representaban. Los escultores modernos abandonaron este sistema, esculpiéndolos á su antojo, y procurando solamente que convengan al sexô y á la edad de los sugetos. Lo mismo hicieron los pintores, segun su respectiva manera detenida ó franca. Entre nuestros españoles son muy celebrados los cabellos y barba de Vicente Joanes y los de Cristóbal Perez de Morales, que pinta-

ban con suma delicadeza y blandura, y con pinceles muy sutiles; y tambien lo son los que indicaban con brochas con suma suavidad y ligereza Velazquez, Herrera, Zurbaran, Murillo y otros bizarros andaluces.

LXVII

Estilo es el modo ó manera que tiene cada artista de inventar, componer y executar sus obras. Hay ademas Estilos generales de varias clases, pertenecientes al asunto que se representa. A saber:

Estilo sublime, el que manifiesta el modo de expresar las ideas elevadas de las cosas y las calidades de los objetos, que son por su naturaleza superiores á las que conocemos con los sentidos, como por exemplo el del Apolo de Belvedere.

Estilo bello, el que nos presenta la naturaleza con toda la perfeccion posible. Solamente los griegos llegaron á poseerle.

El gracioso da á las figuras movimiento fácil, moderado y delicado, como se nota en la Venus de Médicis, en el Apolino, el Hermafrodita y el Cupido de la quinta Borghese.

El expresivo es el mas sentimental, y el que descubre las pasiones del ánimo. Tal es el del grupo de Laocoonte y el de algunos frescos de Rafael.

El natural con que se imita la naturaleza segun se presenta, pero con gracia y hermosura, como el de Ticiano, Wan-Dick, Rembrandt y otros maestros de las escuelas parmesana, boloñesa, flamenca y española.

Siguen otros estilos que llaman Viciosos, Amanerados, Fáciles &c., que son bien conocidos en las obras de los profesores medianos.

LXVIII

Las Pasiones del ánimo se manifiestan en los músculos

los del cuerpo humano con diferentes formas, porque se hinchan, exâsperan, estrechan y aflojan en proporcion de los espíritus que los animan. Por tanto merecen toda la atencion y estudio de los profesores, para que puedan acertar en el desempeño dificil y filosófico de la Expresion. (Véase la Nota XXVII.)

Mr. Le Brun publicó un discurso sobre el caracter de las Pasiones, que dividió en veinte y quatro capítulos, describiéndolas con señales que las manifiestan en el semblante del hombre, y demostrándolas con diseños grabados en Paris, bien conocidos y apreciados de los profesores y de los aficionados. Reduciré aqui á quatro clases de Pasiones las que representan los diseños de Le Brun.

Las Pasiones tranquilas (si se pueden llamar Pasiones), marcadas en el semblante, donde todas se manifiestan con dulces impresiones sin alteracion alguna, anunciando la paz que el alma goza.

Las agradables, que se elevan en el rostro hácia el cerebro, donde reside la imaginacion, deliciosamente afectada.

Las tristes estampadas en los musculitos de la cara, á los que la languidez dexa en inaccion, que debilita el espíritu y la vivacidad. Pero si se les junta el dolor, se indican en los músculos, y en el sobrecejo el tormento y el sufrimiento.

Y las terribles y violentas, que destrozan el cuerpo y el espíritu, tambien selladas en el semblante descompuesto y desfigurado con el dolor y amargura que se siente en el corazon.

La accion de los brazos, manos y demas miembros va de acuerdo con el gesto y demas señales del rostro, para expresar la respectiva pasion dulce ó vehemente con actitud natural, suave ó violenta.

LXIX

El Caracter es un distintivo de todo objeto. Con respecto al hombre se puede dividir en quatro clases: 1.ª el que diferencia al hombre del leon, á este del caballo, al caballo del perro &c.: 2.ª el que distingue el varon de la hembra en todas sus formas: 3.ª el que señala la edad, y caracteriza la del joven distinta de la del anciano, y la de este de la del niño; y 4.ª el que marca la fisonomía individual y movimientos de cada sugeto, que le desemejan de los demas de su especie.

Los reyes tienen su caracter, los súbditos el suyo, y lo mismo los héroes, los sabios y los idiotas. Hay caracteres nacionales, provinciales, de cada ciudad, y hasta de cada aldea Los árboles, las flores y las frutas tienen el que les corresponde, y los utensilios domésticos, del culto, del campo y de la guerra; de manera que no hay objeto animado ó inanimado que no tenga su propio caracter. Todos deben estar al alcance del sabio profesor, á todos debe imitar con perfeccion; pues de otro modo no podrá dar á cada objeto ni á cada cosa el que le pertenece.

LXX

El Desnudo del hombre, como término de pintura y de escultura, es el estudio que hace el artista del hombre en carnes, ó en cueros vivos, como suelen llamar al que está desnudo. Es tan necesario que sin él no podrá llegar á ser mediano profesor. Por tanto es de extrañar que Palomino no le ponga en los términos privativos de la pintura; y porque se dice: »Esta figura no »observa bien el desnudo: aquel pintor no estudió el »desnudo, como se ve en este lienzo." Y aun hablando de las figuras vestidas se suele decir: »Los paños de esta »estatua indican la inteligencia de su autor en el des»nudo."

Esto prueba tambien la necesidad del estudio del

Desnudo, aun para representar las figuras que no estan en cueros, porque es muy conveniente que antes de dibujar los paños se trace el desnudo, con lo que se ajustan las proporciones, se señalan las partes principales de la anatomía y la direccion de los miembros ocultos. Entre las bellezas que contiene el quadro de San Francisco de Asis, abrazado con Cristo crucificado, y pintado por Murillo, que está en la iglesia de los Capuchinos de Sevilla, se celebra la extenuacion del cuerpo del Santo, expresada con suavidad, sin embargo de estar cubierta con el tosco sayal.

LXXI

A estos modelos llaman los pintores y escultores el Antiguo, que se puede definir: *Modelo de la belleza sublime, ó de la belleza ideal, última perfeccion de las bellas artes, que solamente los griegos llegaron á executar, y que todos deben adoptar.* Pero quien no esté dotado del talento, entusiasmo y constancia que son necesarios para tan dificil empresa, conténtese con imitar la mera naturaleza, pues mas vale ser un buen Ticiano, que un mediano Rafael.

LXXII

Sentimientos agradables son los que percibe el alma por medio de los sentidos. Los que excitan las bellas artes entran por los ojos, y causan un placer extraordinario en el corazon, movido á impulsos del saber y de la destreza del artista. Para poder gozar estos sentimientos es necesario que el espectador esté dispuesto á recibirlos, sabiendo ver los objetos, porque quien no sabe ver, no puede sentir, y el que no siente, no goza. ¿Pues á qué tanta concurrencia á las Academias y á los Museos, quando no se ve, ni se siente, ni se goza lo que hay en ellos?

El nombre *Sentimiento* y el verbo *Sentir* son términos de las bellas artes, aunque Palomino y la Academia española no los cuenten por tales. Es muy comun entre los profesores é inteligentes decir: » ¡Qué bien » expresa aquella estatua su sentimiento! Esta figura sien» te: aquella ni siente ni padece." Mucho mas artística es la voz Sentimientos, quando se usa en lugar de los últimos toques que el artista da á sus figuras para animarlas.

LXXIII

El honor que han merecido las bellas artes en todos tiempos, exîge de justicia una Nota, que debiera ser tan larga como mi deseo de obsequiarlas.

Se ha escrito mucho sobre estos honores; pero yo no recomiendo sino los que se han conferido directamente á las mismas artes, premiando á los que se distinguieron en cultivarlas. Los que prestó la Grecia contribuyeron á su perfeccion, y no se concedieron á los que los solicitaban, sino á los que sus propias obras les adquirian. Los griegos honraron mucho á Zeuxis; pero mucho mas á la pintura, mandando por un edicto que nadie pudiese exercerla sino el que fuese de libre condicion. Por otro ordenaron los atenienses que se grabase el nombre del arquitecto en el frontispicio de los edificios públicos y bellos que construyese, para inmortalizar su memoria, y que se le concediese el título y derecho de ciudadano. Los habitantes de Pérgamo compraron un palacio arruinado con el objeto de conservar unos frescos que habia pintado en él Apeles, y mandaron hacer una red de hilo de oro para sostener y conservar el cuerpo de este celebérrimo profesor. Y los habitantes de la Elide, para quienes habia esculpido Fidias la estatua de Júpiter Olímpico, fundaron una pension perpetua en favor de sus descendientes, con la obligacion de limpiar aquella estatua, y de manifestarla á

los viageros, y el taller en que se habia trabajado.

Alexandro tenia en gran aprecio y consideracion á Apeles, y le visitaba familiarmente. Demetrio Poliorcetes, desde el cerco de Rodas, pasaba á tratar con Protógenes en su casa de campo, donde tenia su obrador, y á descansar de las fatigas de la guerra. Entonces las bellas artes ennoblecian al que las exercia; pero mientras duró la república romana el artista honraba á las artes. ¿A qué otra causa se puede atribuir la decadencia de la escultura, pintura y arquitectura en tiempo de los Emperadores romanos? Pues aunque Augusto procuró sostenerlas, jamas pudieron volver á su antiguo estado.

Los Médicis coadyuvaron á su renacimiento en Florencia con favores y distinciones que prestaban á los profesores. El Papa Julio II honró y protegió á Miguel Angel Bonarroti: Leon X á Rafael de Urbino: Francisco I, Rey de Francia, á Leonardo Vinci: el Emperador Maximiliano á Alberto Durero: Henrique VIII de Inglaterra á Holbein. »De siete majaderos puedo hacer »siete condes como tú (decia á un palaciego); pero de »siete condes no puedo formar un Holbein."

Seria muy prolixo el referir los honores y prerogativas con que los Soberanos de Europa premiaron á sus profesores, y protegieron las bellas artes; pero sin salir de España no omitiré que Cárlos V ennobleció á Ticiano, á Bandineli y á otros: que Felipe II, que conocia el mérito de cada artista, trataba mas de fomentar y de ensalzar las artes que de enriquecerlos. Lo mismo hizo su hijo Felipe III sin entenderlo. Al contrario Felipe IV elevó con distinciones á Velazquez y á Rubens; y Cárlos II á Carreño y á Jordan, á quien hizo traer de Nápoles con perjuicio de la pintura española, y con escandalosa utilidad de este profesor, pues volvió á su patria opulento en dinero y en alhajas, y con empleos y

pensiones para sus parientes. Felipe v nos inundó el reino de artistas franceses y de obras que costaron mas de lo que ellas valen. Cárlos III dió á Mengs mas nombre y estimacion que la que habia tenido en Alemania y en Italia, y promovió á teniente general de los Reales exércitos al arquitecto Sabatini, que no habia manejado las armas. Por último Cárlos IV prodigó á manos llenas sueldos, pensiones, condecoraciones y títulos de profesores de cámara á muchos que no los merecian.

LXXIV

El Gusto en las bellas artes. Ni Palomino en su índice de los términos privativos de la pintura, ni la Academia española en su Diccionario de la lengua castellana, ni el Señor Rejon de Silva en el suyo de las nobles artes, hacen mencion de este Gusto artístico. Pero D. Antonio Rafael Mengs dice quanto hay que saber en la materia en el §. v del tratado de la Belleza, al folio 69 del sabio libro de sus obras que publicó el Señor Azara en Madrid el año de 1780.

Se puede dividir el Gusto en las bellas artes en gusto que se goza, y en gusto que obra. El primero pertenece al que tiene el artista quando trabaja, y al del espectador quando ve lo que está trabajado, y el segundo al modo con que lo está. Aunque esencialmente son diferentes, porque el uno obra con prontitud, y el otro con reflexîon, ambos estriban sobre la conveniencia y sobre la convencion. La conveniencia nace de la naturaleza del hombre y de las demas cosas criadas, y la convencion no abraza al hombre ni á las cosas en general, y se forma en la opinion de cierto número de hombres, que se convienen entre sí. Sobre estos principios se puede deducir mucho mas, y que el mejor gusto es el de la conveniencia, porque es el gusto de la verdad y de la utilidad, con el que obra el artista. Con él traba-

jaron los griegos sus estatuas, que durará todo el tiempo que ellas subsistan para formar el de los profesores modernos. ¡Quántas veces tienen estos que sacrificar el suyo al capricho de los ignorantes que encargan las obras!

Se llama Gustoso en las bellas artes lo que es apacible á la vista, y da complacencia el mirarlo: efecto de una fácil execucion. Los diseños al aguada, de lapiz ó de qualquiera otro modo estando tocados con ligereza y gracia, los paises frondosos con lontananzas, y mas los que representan ruinas de edificios antiguos, son susceptibles de este epiteto mas que los quadros de historia, y que otros de asuntos serios. Tambien lo son las estampas grabadas con gracia al agua fuerte, como las de Rembrandt y de algunos otros holandeses.

LXXV

La Celebridad de los autores en las bellas artes es la que ellos alcanzaron con sus apreciables obras, y la que por ellas les da el parecer constante y uniforme de los que saben ver. Ya se dixo en la Nota XLVI la celebridad que tienen los principales maestros modernos del arte en representar la bella naturaleza, y quánto se distingue cada uno en la parte en que mas sobresalió. Pues sin embargo de tan autorizada celebridad no se debe preocupar el aficionado al ver el estilo y firma del autor en alguna de sus obras, porque no todas pueden ser iguales en el dibuxo ni en el colorido. Las que haya pintado siendo principiante, estando enfermo, las de asuntos que no eran de su gusto, las executadas de priesa, las mal premiadas, y las que haya hecho en la vejez serán medianas, malas, malísimas, como lo son algunas que yo conozco de Ticiano, de Murillo, de Jordan y de Mengs, á quien he visto encender la chimenea con las suyas.

LXXVI

Obras anónimas. ¡Ojalá que todas las de escultura, pintura y grabado lo fuesen! Entonces se pondria mas cuidado en analizarlas, como no se hace con las que estan firmadas: se buscaria su verdadero mérito sin preocuparse por las cifras ó firmas, sean verdaderas ó falsas, y se daria justo valor á las obras sin contar con la mano que las executó. ¿De qué sirve este conocimiento? ¿Les comunica mas perfeccion si ellas no la tienen? Lo mismo sucede con los libros y con los papeles que se publican.

LXXVII

Griegos y Romanos. De estas dos naciones hubo muchos artistas en Roma desde el año 147 antes de la era cristiana, quando la República romana acabó de subyugar la Grecia, haciéndola su provincia con el nombre de Achaya. Entonces se establecieron los griegos en aquella capital del orbe, unos por voluntad y otros por fuerza, y todos trabajaban al gusto ático, copiando las mejores obras de los originales que quedaron en Atenas y en otras ciudades de la Grecia. Los romanos trataron de imitarlos; y á fin de hacer mayores progresos, pasaron á Corinto y á otros pueblos de Achaya, donde tambien copiaron aquellos originales. Pero como no habian aprendido el arte desde los principios, como los griegos, nunca llegaron á igualarse con ellos en el dibuxo, en la expresion y demas partes, sin conocer la teoría filosófica, ni poseer la práctica, y sí conservando solamente un viso de aquel estilo grandioso, que se adquiere copiando. De lo que se puede inferir sin temeridad que estos Griegos y Romanos fueron los que trabajaron la mayor parte de las estatuas que se conservan en Italia, ya sean copias de las antiguas, ú originales de estos mismos Griegos y Romanos.

LXXVIII

Figuras góticas: todavía permanecen algunas en las catedrales é iglesias antiguas de España con letreros en las cartelas que salen de sus bocas para decir lo que debieran expresar con el gesto y actitudes. Aunque son de poco mérito, como pertenecientes á los siglos XIII, XIV y XV, deben conservarse por la brillantez de los colores las pintadas, y por los pliegues de los paños las esculpidas, porque dan razon del estado que tenian las bellas artes en España, y porque los nombres de sus autores son interesantes para la historia de estas mismas artes en el reino y en toda Europa.

LXXIX

El Gobierno de España, que no ha mirado con indiferencia el gran objeto de educacion, ilustracion é interes que prestan las bellas artes á la sociedad, ha procurado y procura protegerlas, estableciendo academias y escuelas de dibuxo en las principales ciudades y villas del reino, enviando con pensiones jóvenes aplicados y de esperanzas á Roma, Paris y otras cortes extrangeras, para que á su vuelta comuniquen á toda la nacion las luces que adquieren en ellas, y distinguiendo y premiando á los profesores mas sobresalientes.

LXXX

Una estatua sola y desnuda del hombre es el complemento del arte del diseño, porque el hombre á quien representa es la figura mas perfecta y mas bella que formó el Criador. Considerándola asi los sabios artistas griegos, se dedicaron con sumo estudio á demostrar las proporciones, musculacion, formas y actitudes del cuerpo humano, escogiéndolas entre todas las bellezas de la naturaleza, derramadas en sus mas hermosos individuos, de que tanto abunda aquel pais, y lo execu-

taron con tanta perfeccion, gracia y belleza, que llegaron á sobrepujar á la misma naturaleza en una sola figura. Para que todas estas perfecciones fuesen mas perceptibles á la vista, dispusieron tambien que la figura se tuviese derecha y aislada. Esta figura es la *Estatua*, cuyo nombre se deriva del verbo *Sto*, que significa estar en pie.

LXXXI

Baxo-relieve es un quadro ó composicion artística dificil de executar en escultura. Todos los escultores antiguos le adoptaron para representar pasages de la mitologia, y las acciones de sus dioses y héroes. Los egipcios le llenaban de figuras de poco realce: por el contrario los persas, que le daban gran proyectura, especialmente en las cabezas de los animales salientes del plano: los etruscos cubrian sus figuras con vestidos de pliegues duros, rectos y de poca elevacion. A estas tres naciones aventajaron los griegos en el *Baxo-relieve*, que executaban de barro, de marfil, de metal y de marmol, y le llamaban *Anaglyphum*, ó *Anaglyptum* en general, y *Toreunta* quando era de bronce. A los griegos sucedieron los romanos, que procuraron imitarlos en la execucion de los Baxos-relieves, y aunque se quedaron muy atrás en el mérito y en la execucion, hicieron mucho uso de ellos con luxo y obstentacion para adornar y enriquecer las aras, los sarcófagos, las columnas, los arcos de triunfo, y los frontones de los templos y de otros suntuosos edificios. Todavía se conservan en España muchos restos de Baxos-relieves, que se sacaron de las ruinas de Mérida, Tarragona, Barcelona, Cazlona, Segovia, Almazarron, Medinasidonia, Lebrixa, Santiponce &c. &c. &c. Los godos, los árabes, nuestro abandono y el tiempo todo lo destrozaron. Hasta el siglo xv no volvieron á parecer los Baxo-relieves, pero mezquinos en las figuras y en el ornato,

como se ven en los retablos antiguos de las catedrales y en los sepulcros de alabastro y de marmol.

Son de tres clases: el que se dice *Relieve entero*, y entre los italianos *Alto relievo*, cuyas figuras estan fuera del fondo, y al parecer desprendidas de él: el *Medio relieve ó mezzo relievo*, en el que solo resalta la mitad de la figura; y el llamado *Baxo-relieve ó basso-relievo*, que es mas estimado que los otros y de mayor mérito en la execucion, porque para ella es necesario observar las reglas de la perspectiva, de la óptica y demas de la composicion, en la colocacion de los grupos y en la variacion y armonía de las actitudes.

LXXXII

La Escultura y la Pintura son hermanas, y hermanas gemelas, hijas del dibuxo y de la naturaleza. Son iguales en el objeto, en el estudio, en sus producciones, y lo deben ser en el honor y en la proteccion que les presten la sabiduría, la autoridad de los Príncipes, la opulencia de los poderosos, y todos los hombres cultos unidos en sociedad. Qualquiera que insista en preferir la una á la otra en nobleza y primacía, habrá de ser reputado por díscolo y perturbador de la paz y buena armonía, que deben reinar entre los profesores de ambas facultades.

LXXXIII

La Pintura *es el arte de imitar sobre una superficie plana todos los objetos visibles con el auxílio del dibuxo y del colorido.* Considerada solamente en este sentido, no tuvo en el principio de su invencion otro fin que el de agradar á los ojos. Pero el estudio y la reflexîon la hicieron útil y admirable al hombre en sociedad. Despues de haber remedado ruda y toscamente la naturaleza en la diversidad de objetos y de escenas, los artistas empezaron á hacer interesantes sus representa-

ciones, ayudados del estudio de las proporciones, de la anatomía, y ordenando la invencion de los asuntos en grupos de figuras contrastadas, bien expresivas, y resaltados con el mágico claro-obscuro y con el brillante colorido; de modo que la Pintura llegó al sublime estado de su perfeccion, y á ser mas bella que la misma naturaleza. Desde entonces, esto es, desde el tiempo de los griegos quedó este admirable y encantador arte en posesion de poder agitar las pasiones, de fomentar el amor á la virtud y el odio al vicio, tal vez con mas vigor que la persuasiva elocuencia.

¿Quién es capaz de explicar el poder que tiene la Pintura para imitar la naturaleza inanimada, dando á cada objeto sus mismas proporciones, sus respectivos caracteres y sus propios colores? Representa la tierra con sus montes, valles y rios; los árboles con sus frutos, y las plantas con sus flores, que tanto la varían y engalanan; el mar tempestuoso ó en calma con sus naos y horizontes, y el cielo con la variedad de las nubes heridas del sol, con sus reflexos, y con la contraposicion armoniosa de sus diferentes colores. Figura los utensilios domésticos, los del culto, de la agricultura, de la guerra, y en fin todo lo que el Supremo Ser crió, y todo lo que el hombre executó y executa de nuevo para nuestra utilidad.

Aun es mayor su autoridad sobre la naturaleza animada é irracional, quando representa el leon, el toro, el caballo y demas quadrúpedos, las aves y los insectos, marcando en cada uno sus formas, su fisonomía, movimiento, y hasta su mismo instinto. Pero donde mas obstenta la Pintura su soberanía, su elevado saber, su profunda filosofia y su admirable destreza es quando nos presenta el hombre desnudo en la hermosa combinacion de sus músculos, en la variedad de sus actitudes, y con la expresion de sus dolores, de sus sentimientos, de sus

goces y placeres, y en fin de todas sus pasiones con tal arte y atractivo, que parece querer disputar la verdad á la misma naturaleza, su madre. Dueño absoluto de la figura y propiedades del hombre, de las de los demas seres y de todas las cosas inanimadas dispone á su arbitrio de todas ellas, y con ellas nos representa los hechos mas heróicos y las virtudes mas elevadas con mas claridad que nos los refiere la historia, y con mas viveza que la moral escrita.

Todo esto se pinta en tabla, en lienzo, cobre, papel, pergamino, vidrio, porcelana y en la pared; al oleo, moliendo antes los colores con aceite de nueces ó de otro fruto; al temple con huevo ó con goma; al fresco con agua cal; á pastel sobre papel teñido y estoposo con crayones de todos colores y de medias tintas; al encausto con ceras y fuego; al mosáico con piedrecitas de diferentes colores; al tapiz, texiendo ó bordando con lanas ó sedas, y de otros modos antiguos y modernos. De todos ellos se ven muchas producciones, que publican la excelencia de un arte y la extension del entendimiento humano en su invencion y complemento.

LXXXIV

Composicion en pintura es la que coloca en sus respectivos sitios los objetos que forman el asunto de un quadro. La invencion precede á la Composicion: aquella concibe, y esta executa. La primera discurre y fixa el momento de la accion principal, y la segunda pone por obra lo que la otra sancionó. Milizia dice que la Composicion consta de invencion y de distribucion: tratemos de ellas en seguida, y segun nos las presenta en el texto.

LXXXV

La Invencion artística, prescindiendo de la vaga definicion que hace de ella Palomino, es la facultad de

imaginar sobre el asunto que se trata de representar, y de prepararle en la mente del modo mas propio y perspícuo al arte. Es la verdadera parte poética de la pintura, y la que le da toda su nobleza y valor.

Para que la Invencion consiga el fin de interesar, persuadir y agradar, no es necesario que se valga de muchas figuras ú objetos en la composicion. Basta algunas veces una sola, ó dos ó tres, porque la belleza y la claridad consisten en la unidad y en la sencillez. Los griegos abrazaban pocas, persuadidos de que la muchedumbre obscurece la belleza ideal.

No hay reglas para la invencion: ¿quién es capaz de poner límites á la imaginacion? Pero hay modelos. ¿Y quién ha imitado hasta ahora con exâctitud á Homero, Horacio, Virgilio, á los antiguos artistas y á Rafael? No basta el talento ni el ingenio, si no estan cultivados: sin instruccion, y sin los demas dotes que resultan de la buena y culta educacion, no se pueden hacer grandes progresos en las bellas artes. ¿Pues á qué otra causa se debe atribuir la decadencia que ahora tienen en España?

LXXXVI

Toques llaman los pintores á ciertos golpes de pincel que dan á sus quadros antes de concluirlos, para realzar los objetos ó para obscurecerlos, distinguiéndolos con los epitetos de luz ó de sombra; y llaman tambien Toques á otros golpes dados despues de concluida la obra, que sirven para animar las figuras, para expresar los accidentes, y para indicar ciertas cosas que contribuyen mucho al buen efecto del todo-junto.

Hay toques atrevidos, espirituosos, ligeros, finos, pesados y falsos, que producen buen ó mal efecto, y que manifiestan la habilidad ó torpeza de quien los dió. Todos deben conspirar á la expresion; y no basta darlos en su lugar y con oportunidad, tambien son nece-

sarias gracia y destreza de parte de quien los da, porque sin ellas serán amanerados y fastidiosos. Son indispensables en los cabellos, en los paños, en los árboles, en las flores y en otros accesorios, porque no admiten retoques ni arrepentimientos.

LXXXVII

Paleta ó Tablilla es un instrumento de madera sólida, lisa y pulimentada, bien conocido de todos por su figura casi circular, y por su uso en el arte de la pintura. El artista coloca en él y en su derredor con la punta de un cuchillo, tambien de madera, los colores puros y molidos antes en la piedra, que une, templa y modifica, mezclando unos con otros á su arbitrio y gusto, y formando las medias tintas, que extiende despues en el lienzo con brochas y pinceles. Quando los colores no estan bien templados, y conservan su crudeza en las figuras representadas, dicen los inteligentes: *este quadro se resiente de la Paleta.*

LXXXVIII

El efecto de un quadro es la sensacion que causa en quien le mira; y con respecto al que le pintó es el resultado de las partes del arte que empleó en su composicion y execucion. El buen efecto del dibuxo nacerá de haber trazado con perfeccion las formas y actitudes: el del colorido de haber dado á cada objeto el color que le corresponde: el del claro-obscuro de haber colocado la luz donde pertenece, y asi de las demas partes del arte. Si todas estas estuviesen executadas y acordadas entre sí, el efecto general será bueno, y malo si no lo estan. Por lo que dicen los que saben ver: *este lienzo tiene buen efecto*: *aquella tabla está amortiguada*, *y hace mal efecto.* Pero quando afirman que *este paisage tiene efecto*, se debe suponer que está pintado con es-

píritu y acorde. Lo mismo sucede quando se celebra con entusiasmo un quadro de *gran efecto*, y es por el resultado de la elegante expresion de las figuras, ó del vigor de sus actitudes, ó de la fuerza del claro-obscuro, si los objetos estan heridos de una luz cercana ó artificial, ó procedente en derechura del sol, en contraposicion de una sombra fuerte.

LXXXIX

Los Episodios, en la composicion de un quadro grande, son unos actos parciales que atan con la accion principal en el momento representado del asunto, y sirven para extenderla, caracterizarla, enriquecerla, y darle mas vigor y mas expresion. Se distinguen de los accesorios en que estos representan cosas inanimadas, que solo son útiles para adornar la escena, y entretener al espectador; pero aquellos presentan figuras humanas, cuyas acciones, aunque diferentes, corroboran la principal.

Tal es el feliz Episodio que pintó el mudo Juan Fernandez Navarrete para el Escorial, donde por fortuna exîste todavía. El asunto del quadro que le contiene, representa los discípulos de San Lorenzo, que intentan robar silenciosamente el cuerpo de su maestro, tostado y tendido sobre las parrillas: la escena es de noche obscura, sin otra luz que la repentina y momentánea que despide un tizon, soplado por uno de los mismos discípulos, y que habia cogido del monton de los ya amortiguados. Esta accion episódica es la que da movimiento á las demas de los que concurren al robo, y diferentes afectos de admiracion, de sentimiento y de temor. Pensamiento filosófico que eleva á su autor sobre muchos de los primeros pintores extrangeros y españoles.

XC

La Sencillez es la señal mas segura del buen gusto en las bellas artes. De la Sencillez en la eleccion del asunto que se proponga representar el pintor; de la Sencillez en la invencion, composicion y distribucion de las figuras que ha de contener el quadro; de la Sencillez de sus formas y actitudes; de la que debe usar con los colores, con el claro-obscuro y hasta con los accesorios, resultará un todo sencillo, natural, grande y magestuoso; porque nada hay en la naturaleza y en el arte mas noble, mas elegante ni mas perfecto, que lo que se piensa y hace con Sencillez; y el artista que haya conseguido este dote, tendrá una alma grande, ideas grandes, y de consiguiente hará grandes obras.

La Sencillez es compañera inseparable de la Belleza, la que no puede apartarse un momento de la Sencillez, porque dexaria de exîstir. Tambien lo es de la Gracia, porque no podria agradar sin la Sencillez. Como siempre se dirige hácia la unidad, huye de la muchedumbre y del boato. Los griegos la adoptaron, y con ella pintaron admirables frescos, esculpieron célebres estatuas, y construyeron soberbios edificios. ¡Ay del artista que no la imite! ¿Qué serán sus obras? Lo que quieran los necios opulentos, enemigos natos con su riqueza y obstentacion de la Sencillez.

XCI

Negligente. Conviene que lo sea el pintor alguna vez, ó por mejor decir, que parezca que lo es; y entonces no será Negligente, sino estudioso. Conviene pues que dexe á medio pintar ciertas formas, y aun figuras enteras, para que resalten las principales, y algunos accesorios para que no ofusquen el primer objeto de la composicion, y no se lleven tras sí la atencion de los espectadores. Porque todos celebraban unas ánforas que

habia pintado Pablo de Céspedes en una Cena del Señor, las borró muy enfadado, al ver la injusta preferencia que robaban á las excelentes figuras del Salvador y de los Apóstoles. En esta parte nadie ha igualado á nuestro D. Diego Velazquez, porque hay en sus quadros algunos trozos al parecer tan descuidados, que no se distinguen de los bosquejos, y que manifiestan su gran inteligencia en dar á cada figura y forma el tono y lugar que corresponde, y en saber quándo el pintor debe levantar el pincel de la obra que está haciendo.

XCII

El Instante del pasage ó asunto que se representa en un quadro de historia, no puede ser mas que uno solo, porque los instantes son sucesivos; porque no se debe pintar lo acaecido en dos distintos momentos, pues resultaria desorden y confusion; porque el espectador no puede fixar la vista y la consideracion á un mismo tiempo en dos actos sucesivos; y porque el arte, siempre amante de la verdad y de la naturaleza, no puede faltar á lo que enseñan ellas mismas en orden al tiempo.

Despues que el profesor se haya instruido bien del pasage que se propone representar, elegirá el instante mas oportuno en que pudo suceder, el mas claro y de execucion mas facil, y el mas interesante para la accion principal de la composicion, para poder caracterizar las virtudes ó vicios del héroe y demas personas que concurrieron al acto, y todos los episodios y accesorios que pudieron haber sucedido y haberse hallado en él; de manera que el espectador que sepa ver quede bien persuadido de que todo lo que representa el quadro, pudo haber acaecido en aquel preciso instante, y no en otro.

Hay por desgracia sobrados exemplos de haber los pintores modernos duplicado y triplicado los instantes

de un suceso en un solo quadro, lo que se debe atribuir á la condescendencia que hayan tenido con el que se le encargó, y que quiso tener á la vista todo lo acaecido, por exemplo, en el monte Calvario antes de la crucifixîon del Redentor, en el acto de crucificarle, y despues de haberle crucificado, como lo hizo el Tintoreto. Semejantes composiciones son absurdas, porque estan fuera del orden que la naturaleza tiene señalado en la sucesion de los periodos del tiempo, y porque el espectador no puede ver de un golpe lo acaecido y representado en distintos momentos.

Tambien hay exemplos de haberse pintado en un solo quadro dos ó mas diferentes asuntos, sucedidos en un mismo instante. Valga por todos el de la famosa tabla de Rafael de Urbino, llamada de la Transfiguracion, por haberla pintado en lo alto del monte Tabor, y al pie en lo baxo y en primer término el pasage del endemoniado, á quien no pudieron sanar los nueve Apóstoles; como si desde los dos puntos de vista y de distancia que eligió Rafael, se pudieran ver y gozar á un mismo tiempo ambos sucesos. Por mas que el Señor Pardo Figueroa pretenda disculpar tamaño absurdo en su sabio y elegante *Exámen analítico* de esta misma tabla, el buen juicio, las reglas de la naturaleza y las del arte no le pueden tolerar.

XCIII

Conveniencia: esta palabra, que significa en castellano *utilidad y conformidad entre dos cosas distintas*, es muy usada entre los pintores quando dicen: ¡Qué conveniencia la del colorido, pues sin él no podria yo animar mis figuras! ¡Cómo se convienen entre sí los colores simpáticos! &c. &c. La pintura se conviene con la mitologia, con la historia, con la costumbre, y con todo lo pasado, lo presente y lo por venir, porque

abraza todo lo que produce la naturaleza, y todo lo que sucedió, lo que sucede y puede suceder.

XCIV

Ridículo pensamiento de Rafael pintado en el Vaticano. *Aliquando dormitat Homerus.*

XCV

Estos son los ensayos que Milizia quiere se hagan antes de juzgar del mérito de un quadro. Sin saber hacerlos los que se llaman aficionados, ¿qué ven en los museos y en otras colecciones de pinturas? Sin embargo miran y remiran, y nada ven que los autorice para poder decidir si el lienzo que tienen delante es bueno ó malo; si es de Ticiano ó de Orbaneja; á qué escuela pertenece; si es copia ú original. Pues si nada ven, ni entienden, ¿por qué compran tablas viejas, lienzos retocados y láminas de cobre? Para obstentar inteligencia, instruccion y buen gusto. Majaderos! Vanidad! Mentira!

XCVI

Este es el verdadero *Aficionado* á las bellas artes, el digno de tan ilustre nombre, el que debe ser respetado y consultado de los profesores, como lo fueron el Aretino de Rafael, de Julio Romano y del Ticiano, Azara de Mengs, Jove-Llanos de Goya y de Sepúlveda; el único que puede desempeñar el título y cargo de individuo de honor en las Academias, porque entiende el idioma que en ellas se habla; porque con su zelo é instruccion sabe propagar las luces y el buen gusto, animar á los jóvenes, fomentar sus progresos, honrar y distinguir á sus maestros, y dirigir tan útiles establecimientos.

XCVII

Distribucion. Ya se trató en la Nota XXXVIII de

esta parte de la composicion. Pero siendo la Disposicion su sinónimo, porque consiste en saber colocar con oportunidad y en el sitio correspondiente las figuras y demas cosas que entran en la composicion de un quadro, diré ahora que si la invencion es la que concibe las ideas ó pensamientos, y la composicion la que los pare, la *Disposicion* será la que los dirija, alimente y coloque en sus respectivos lugares.

La palabra Disposicion en plural, y en el idioma artístico, tiene diferente significacion que en singular. Tal es la de las disposiciones de un joven para emprender el estudio y exercicio de las bellas artes, que no debe confundirse con la de la inclinacion á ellas, porque en esta no se supone aptitud, sino un afecto, que muchas veces es efimero.

XCVIII

El Grupo, segun Palomino, es una agregacion de figuras; y segun la Academia española un conjunto de cosas de una misma especie, en que unas sobresalen á otras. Pero con mas exâctitud el Grupo es un compuesto de muchas ó pocas figuras, unidas de tal modo, que el ojo las pueda gozar de una vez. Se dirige en su especie á la unidad, que es el origen de la belleza, y en su acorde á la armonía que abraza la correspondencia de las partes con el todo, y el buen efecto del claro-obscuro. Por esto se pone por modelo del Grupo el racimo de uvas, que comprende todas estas circunstancias, y hasta la de la figura piramidal, que es la mas ventajosa y mas propia de los Grupos.

El modo de formarlos se tomó de la naturaleza que suele presentarlos en punta; pero el arte les dió accion, movimiento, mas variedad y mas gracia, mejor disposicion, y mejor efecto de luces, sombras y reflexos. Se necesita juicio, gusto y prudencia para su número y

distribucion, á fin de que se gocen con claridad y distincion, y las figuras de que se componen; de manera que un quadro historiado no se parezca á un campo, lleno de almiares, ni al de Montiel, sembrado de molinos de viento.

Agrupar es lo mismo que formar Grupos, segun las reglas de la naturaleza y del arte, con gracia y buen gusto, huyendo de la monotonía y de la pesadez.

XCIX

Por Contraste en la pintura entiende Mengs la variedad en todas sus partes sin repeticion. Quiere que cada figura contraste con las demas que componen el grupo, y cada miembro con los otros de la figura. Igual contraste ha de haber en los sexôs, en las edades, en los movimientos, actitudes, proporciones, y sobre todo en las luces con las sombras. Todo lo que forma contraste está en oposicion con alguna cosa; pero la oposicion puede muy bien no formar contraste; de modo que aunque la pintura no exîsta sino por oposiciones, no emplea siempre el contraste.

Contrastar: dibuxar con líneas opuestas las formas de la figura: variar sus actitudes: contraponer los colores y la luz con la sombra: diferenciar las situaciones, los árboles, las plantas y las flores; las nubes en el cielo; las olas en el mar &c., imitando con arte y gracia á la naturaleza.

C

Claro-obscuro. Parece increible que Palomino no traiga esta voz ó frase en su índice de los términos privativos del arte de la pintura, siendo tan conocida y usada hasta de los que no le profesan. El Señor Rejon tampoco se acuerda de ella; pero sí la Academia de la Lengua, diciendo que es el dibuxo de un solo color. Aunque los artistas llaman diseños de claro-obscuro á

los que hacen asi con lapiz ó á la aguada, no es esta la significacion general y genuina del claro-obscuro.

Claro-obscuro es el efecto de la luz, considerada en sí misma: comprende las degradaciones de los claros y de las sombras, y los diferentes rechazos que causan los reflexos. Véase la Nota CV. El Claro-obscuro en un quadro es el término de aproxîmacion, adonde puede llegar en esta parte el arte de la pintura. Su ciencia consiste en seguir con exâctitud las leyes de la fisica: es la base de la armonía, y los colores no son mas que los tonos, que sirven para caracterizar la naturaleza de los cuerpos. Por último el Claro-obscuro satisface esencialmente la vista, y el espíritu del espectador con placer y admiracion.

CI

La Luz. »El punto ó centro de donde se ilumina »toda la historia ó pintura que se hace. = Luz prima- »ria, la que se deriva en la pintura del centro del lu- »minar. = Luz secundaria, el esplendor ó claridad que »resulta de los cuerpos iluminados." Asi define y divide Palomino la Luz en su arte de la pintura. La Academia de la Lengua castellana, el P. Terreros y el autor del Diccionario de las nobles artes dicen lo mismo sin alteracion alguna. Y siendo compendiosa la division que hacen de la Luz, se necesita alguna explicacion para la mejor inteligencia de los efectos de la Luz primaria, variados en cada una de las quatro partes del dia.

Quando asoma el alba por el horizonte, apenas se percibe la luz con la obscuridad de la noche; pero quando despues aparece el sol, hiere los objetos al soslayo contra la sombra opuesta con tal fuerza, que su luz se parece en el efecto al que causa la luz artificial, que está muy inmediata al objeto. Antes de llegar el sol á la mitad de su carrera, la luz es mas clara y mas

extensa, y las figuras tienen poca sombra. Al medio dia está en su mayor esplendor, y los objetos se presentan rodeados por todas partes de luz, y casi sin obscuro. Inflamada la atmósfera por la tarde, se ve teñida la escena de color roxo. ¡Qué objetos tan variados de la luz al ponerse el sol! ¡Y qué matices en el occidente que no puede imitar la pintura con sus colores! Desaparece el sol, y sigue el crepúsculo con su media-tinta; y la noche con su obscuridad priva de todo efecto á los objetos. ¡Quántas observaciones puede hacer un pintor filósofo en tan variadas situaciones de la Luz primaria! ¡Y quánta utilidad puede sacar para poder representar un hecho histórico, hasta poder fixar por los efectos de la luz la hora en que sucedió!

De quatro modos diferentes se comunica la Luz primaria á los objetos: 1.° por alto, cayendo perpendicularmente sobre ellos con mas claridad en la parte superior, y debilitándose hácia abajo: 2.° quando los hiere de paso, y entonces es con una tinta igual: 3.° quando la luz se aleja de su origen, y llaman luz perdida; y 4.° quando un cuerpo está tambien iluminado por otro cercano; pero entonces esta iluminacion pertenece á la Luz secundaria, que se debilita con el mayor poder de la primaria.

Otras muchas mas observaciones se podrian hacer sobre los efectos de esta Luz primaria ó natural, si yo tratára aqui de propósito este asunto en toda su extension. Podrá bastar lo dicho para aprender á ver las luces con que el Veronés, Rubens, Rembrandt y otros pintores venecianos, flamencos y holandeses iluminaron sus obras.

El resultado de la Luz artificial es mucho mas notable, porque los claros y los obscuros son mucho mas fuertes con la aproxîmacion de la luz. Su color, compuesto de roxo y amarillo, unas veces se transforma,

otras se debilita, y algunas desaparece, segun la materia y la fuerza de la misma luz. Hubo profesores muy diestros en este género que sacaron de él grandes partidos. Rafael en la prision de San Pedro, Wan-Dick en la negacion de este Apostol y en el prendimiento de Cristo, y Gerardo Seghers en muchos quadros grandes y de caballete, por lo que le llaman los italianos Gerardo *de la Notte*. Son raros y muy apreciables los que pintaba nuestro Velazquez, siendo joven, y estando en la escuela de Pacheco, su suegro: representan pillos desharrapados y jugadores de naipes, iluminados por la luz de un candil bien entendida y de maravilloso efecto.

CII

El Colorido, dice D. Antonio Palomino, »es aquella composicion y apacible union de colores, que de »la aplicacion de ellos resulta en una pintura." Significa mas que color; y asi sirve tambien para expresar ciertos caracteres propios del color y de los objetos, especialmente si son agradables; como quando se dice: »el colorido de estas flores es admirable"; y nadie dice: »el colorido del mar tempestuoso." Todos: »el colori»do de esta doncella tiene toda la frescura de la bella »juventud"; y ninguno profiere: »el colorido de una »vieja, ni de un enfermo." Pero alguna vez, y segun las circunstancias, son sinónimos Color y Colorido, quando dicen los profesores: el Color de Rubens es vivo y brillante, en lugar del Colorido; y lo mismo quando afirman que los lienzos de Ticiano tienen excelente Color. Estando en Madrid el año de 1611 el pintor andaluz Francisco Pacheco, preguntó á Domenico Theotocopuli, llamado el Greco, tambien pintor de mucho nombre, ¿qué era mas dificil, el dibuxo ó el Colorido? Y respondió que el Colorido; lo que acreditó en sus obras, porque era malo el suyo.

Colorista: el pintor que se distingue en el Colorido, como Ticiano y Murillo, que fueron los mejores.

Colorir: pintar ó meter de color un quadro.

CIII

Aire interpuesto es el atmosférico que rodea los objetos, y que herido de la luz, los disminuye á la vista, y cambia sus colores. Para que el pintor acierte á indicarle con verdad ó con ilusion, ademas del estudio y grandes observaciones que son necesarias, es indispensable que lo execute con vagueza, ligereza y transparencia.

Vagueza: voz del arte de la pintura, que pudo haberse tomado de la italiana Vaghezza, que significa deseo, apetito, gusto, belleza, hermosura, atractivo y garbo: tambien puede derivarse de la casteliana Vaguedad, que equivale á Indeterminacion, pues con ella se pintan los objetos lejanos é indecisos á la vista, por estar rodeados de globos imperceptibles que cortan los ángulos de los contornos.

Con Ligereza, la que con su rapidez deja indeterminados los contornos, y con Transparencia, que sin embargo de su diafanidad, cubre con un velo suave los objetos. Estas interposiciones trastornan y disminuyen las formas, cambian los colores, y son un manantial de incidentes en la composicion de un quadro, en el que el arte y la libre execucion sobrepujan á la naturaleza, como se nota en los paises de Paulo Brill, de los Breulges y de otros pintores flamencos, y en las marinas de los holandeses, dominados del Aire interpuesto.

Pero sin salir de España, ¿quién le ha entendido mejor que D. Diego Velazquez? Exàmínense sus lienzos en el Museo de Madrid, y le verán expresado, los que sepan ver, con destreza, brevedad y economía en el movimiento de los personages, en el veloz de las devanaderas de las Parcas, en el resuello de los caballos, en

la agitacion de los árboles, y en la indeterminacion y confusion del polvo, del humo, del vapor y de otros accesorios, en cuyas obras, mas que en ningunas otras, se verifica el axîoma de *Hacer mucho con poco.*

Se dice comunmente entre los profesores é inteligentes: este quadro está pintado con Vagueza, que es lo mismo que con suavidad y ligereza.

CIV

Color. Leamos á Palomino. Dice: »Es qualidad »que reside en la última extremidad ó superficie de los »objetos visibles, y este en la pintura se llama Color »natural." La Academia española afirma que es »la im»presion que hacen en los ojos los rayos de luz que »reflexa la superficie de algun cuerpo. Comunmente se »entiende por Color lo que hace visible la superficie de »los cuerpos."

El Color, en el arte de la pintura, tiene diferentes acepciones: 1.ª la apariencia que dan los rayos luminosos á los objetos, como quando se dice: el Color de este ropage es de amarillo &c.: 2.ª las substancias minerales, vegetales ó artificiales de que usan los pintores: 3.ª el resultado de la pintura que imita los colores de la naturaleza. En este sentido, Color es sinónimo de Colorido, como se dixo en su Nota.

Hasta siete extiende Newton el número de los colores primitivos: encarnado, anaranjado, amarillo, verde, azul, índico, que es azul obscuro, y morado, como los presenta el prisma. Milizia y otros escritores dicen que son tres solamente: el roxo, el amarillo y el azul; y eran los únicos que usaban los pintores antiguos, y que mezclados en la paleta, producian los otros quatro. Si á cada uno de los siete se le une alguna parte de blanco, resultará mas claro, y descansará mas en él la luz; y si se le añadiese de pardo, será mas obscuro, y en él

sentará la sombra. Los buenos pintores modernos italianos y españoles se valian de pocos colores, persuadidos de que los muchos y brillantes, eran dificiles de entonar y acordar, y de que arrastran tras sí la atencion del espectador, que debe fixarla mas bien en otras partes mas nobles y mas interesantes.

Hay ademas colores claros para las grandes masas de luz; colores mudos, que sirven de medias-tintas, ó de tránsito de un color á otro de la misma clase; colores fuertes para las masas de sombra; colores cambiantes, que resultan del choque de los reflexos; colores mezclados, á los que el arte de la pintura debe parte de su seduccion; colores suaves, compuestos de otros amigos; colores fieros, que participan de los fuertes y disonantes; colores transparentes, que abren paso á la luz, y dexan ver el que está debajo de ellos; colores amigos ó simpáticos, y colores enemigos ó antipáticos por la analogía, paridad ó disparidad, que tienen entre sí; y por último el color de aire interpuesto, si merece llamarse color, mas ó menos cargado, y que debe ser el color local, porque será el que domine en general la escena, y el que usaron mágicamente los pintores andaluces.

CV

Reflexo es la luz que descendiendo sobre un cuerpo vuelve hácia otro cuerpo vecino, á quien quita su primitiva luz, y le presta otra. La que hiere un cuerpo, por exemplo, roxo, comunica parte de este color al cuerpo reflexado, y se forma en él una mezcla del suyo peculiar y dél del comunicado. Se observa esto en un globo ó en una columna que estan cerca de otros cuerpos. Asi lo practicaba Rubens en sus obras; pero dando mas brillantez á los reflexos de la que eran susceptibles.

CVI

Esbatimento, segun Palomino y la Academia española, es la sombra que causa un cuerpo en otro mediante la luz. Trae su origen del nombre italiano *Sbattimento*, que significa agitacion, y del verbo *Sbattere*, que entre otras significaciones tiene la de rebaxar. Y siendo la sombra rebaxada, como lo es, en el cuerpo obscurecido, se ve claramente la etimología en este verbo. Lo que importa saber es que Esbatimiento, ó Esbatimento, como le llama Palomino, ó esta luz rebaxada hace buen efecto en la composicion de un quadro, porque destaca ó aparta el primer cuerpo del segundo, con el auxîlio de un rayo de luz que media entre los dos.

CVII

Accidentes de luz son los efectos que produce la luz en circunstancias imprevistas quando despide rayos mas vivos que lo ordinario. Si estos rayos de luz que contrastan con la sombra formasen oposiciones bien marcadas, el accidente de luz producirá efectos muy interesantes á la vista.

Hay accidentes naturales y verdaderos en un quadro, y los hay falsos y arbitrarios. Se ven los primeros en los bosques, quando los rayos del sol penetran los árboles, quando reflexan en las nubes por la tarde, y quando brillan en las olas encrespadas del mar &c. Los segundos son importunos, insignificantes y fuera de propósito: los da el pintor inepto para llamar la atencion del espectador, y para engañarle con su brillo. Unos y otros exîgen toques vivos, repentinos, ligeros y graciosos, y que esten acordados con el colorido y claro-obscuro.

CVIII

Las Medias-tintas son colores degradados, y sirven en las carnes para suavizar el tránsito del claro al obs-

curo. Con ellas se pintan los cielos opacos, las nubes, los terrenos, las montañas, el mar, los rios, la sombra de los árboles, la atmósfera y otros objetos que no tienen grandes masas de color. El gusto, la ligereza y la gracia son los agentes de las Medias-tintas. Los flamencos, los holandeses y los andaluces se distinguieron mucho en este género.

CIX

Colores mezclados no son las Medias-tintas, son los colores originales, quebrantados y mezclados en la paleta, que forman un género distinto. Los usa el pintor en los paños, y para acordar ó templar el colorido en las masas y en derredor de los objetos. Ticiano, el Veronés y otros venecianos manejaron los colores mezclados con tino y buen efecto.

CX

Color de carne humana. Ticiano, Rubens, Wan-Dick y algun otro son los que mas sobresalieron en este bello género de color en Italia y Flandes; pero Murillo, Carreño y Cerezo no se quedaron atrás en España, especialmente en el de la carne de mugeres y niños.

CXI

Color de carne humana en España. Es variable en sus provincias, como lo es en Europa en sus reinos. Las mugeres nacidas y criadas en el norte de la península son blancas y sonrosadas, tal vez porque son mas laboriosas; y las del mediodia, como las manchegas y las andaluzas, morenitas con gracia.

CXII

Armonía es el arte de hallar un término medio entre dos extremos, asi en el dibuxo, como en el claro-obscuro y en el colorido: en el dibuxo, con la acerta-

da eleccion que debe hacer el pintor de todas las partes del cuerpo humano en una figura sola, en un grupo de otras diferentes, y con la distribucion y colocacion de ellos en la composicion: en el claro-obscuro, con el tino que debe tener en repartir las luces y las sombras con perfecto acorde; y en el colorido, con la delicadeza y buen gusto con que ha de templar y contraponer los colores y las medias-tintas, de modo que no choquen á la vista. De todo esto, imitando el buen orden de la naturaleza, resultará precisamente la verdadera y total armonía.

La Armonía y el Acorde pueden ser sinónimos, aunque ella sea el resultado de este, porque el Acorde es el feliz efecto de todas las partes de la composicion bien distribuidas.

Acordar es lo mismo que poner en perfecta armonía los objetos de un quadro con respecto al dibuxo, al claro-obscuro y al colorido.

CXIII

Asuntos alegóricos son los que produce la Alegoría. Alegoría en pintura es un medio ingenioso de que se vale el artista para inventar y comunicar pensamientos é ideas abstractas con el auxîlio de figuras simbólicas y de otros seres imaginarios. Pero tales pensamientos, tales ideas y hasta las figuras simbólicas son unos recursos obscuros é inverisímiles, si no estan autorizados con exemplos de la antigüedad, ó con obras de los mas clásicos autores modernos. Se parecen á los gestos y ademanes de los pantomímicos, cuya inteligencia queda al arbitrio de quien los mira, que los interpreta como mejor le parece.

La pintura en esta parte tiene menos facultades que la poesía: por tanto no debe representar otros objetos que los reales y verdaderos, y que se puedan compro-

bar con la naauraleza para poder juzgar de su mérito en la imitacion; y asi debiera la pintura no contar para nada con la Alegoría, si no la tuviera adoptada desde muy antiguo en su arte. No obstante debe considerarse como un juego ó abuso del talento y del genio artístico, y que mas bien pertenece á la poesía.

Ni la moral ni el buen gusto pueden aprobar ni consentir obras puramente alegóricas, por ser partos las mas de las veces de la exâgeracion, de la lisonja, de la mentira y del envilecimiento. Son audaces, pedantes y perjudiciales á la verdad. ¿Con quánta mayor claridad y sencillez hubiera representado Rubens los pasages de la vida de María de Médicis en el palacio de Luxêmbourg de Paris, si no hubiera abusado de la mitologia y de la alegoría? ¡Qué mezcla tan afectada de héroes verdaderos con fingidas deidades! Pintó un poema épico, en lugar de representar una historia.

CXIV

Asuntos metafóricos. No debe adoptarlos la pintura en sus representaciones, porque no tiene tantas facultades como la retórica para separarse de la naturaleza.

CXV

Asuntos iconológicos son los que se deducen de la Iconologia; ciencia que demuestra con imágenes, símbolos y geroglíficos, ideas abstractas y pensamientos morales, políticos y religiosos. Tales son: un niño desnudo con alas, vendados los ojos, con carcax y flechas, para significar el amor impuro: Minerva encadenándole para indicar el poder que la sabiduría tenga sobre él: Mucio Scevola quemándose la mano sobre el ara para caracterizar la constancia: el leon como símbolo de la generosidad: el tigre de la fiereza: la lira de la música: el arado de la agricultura; y otros muchísimos exem-

plos que andan en los tratados de Iconologia de Cesar Ripa, Juan Baudouin, Lacombe de Presel, J. Bourdard, EE. Gaucher, el Diccionario iconológico de M. D. P., el de pintura de M. Watelet y de M. Levesque, y el de las bellas artes de A. L. Millin.

CXVI

Asuntos mitológicos ó de la Mitologia, que es la teologia de los egipcios, griegos, romanos y de otros gentiles, y lo que llaman los poetas la Fábula, por ser una historia de las transformaciones de sus héroes en dioses, y de otras falsedades inventadas por los poetas antiguos. Los modernos, los profesores de las bellas artes y los escritores no pueden prescindir de ella en sus composiciones, por estar autorizada en todas las naciones cultas como una parte de la historia. No necesita el artista estar muy instruido de todo lo que ella refiere, sino saber su resultado, y conocer el caracter y figura de cada deidad, sus atributos &c.: sobre todo procurar imitar con exâctitud estas figuras, si estan executadas por los griegos, que son los mejores modelos del arte.

CXVII

Cicerone llaman en Italia por ironía y desprecio al que describe sin inteligencia y con términos pomposos y mal aplicados las obras de las bellas artes. En España podriamos llamarlos Charlatanes, por lo mucho que hablan sin substancia y fuera de propósito, y porque la mayor parte de los que asi charlan son chalanes, que se ocupan en comprar barato, y en vender caro muebles y quadros viejos. Lo mas extraño, escandaloso, y perjudicial, torpe é injusto es que estos mismos Charlatanes y Chalanes estan autorizados con título formal para tasar en Madrid muebles sin ser artífices, y pinturas sin ser artistas.

En las últimas ferias de San Mateo tropecé en la calle ancha de San Bernardo con una detestable copia de copias del Españoleto, que queria representar á San Pedro de medio cuerpo llorando su pecado. ¿No dice vmd. nada de este precioso quadro, me dixo el vendedor, pues está tasado en 1200 reales? ¿Y quién le tasó? le pregunté asombrado. Fulano, me respondió, prendero de tal calle, que es tasador de quadros y muebles. Esto en Madrid, á vista de la Academia de San Fernando.

CXVIII

Asuntos históricos, aunque hayan llegado á ser lugares comunes, no dexan de interesarnos y de instruirnos; y si la escultura y la pintura no nos los representasen, faltarian á su principal objeto, qual es el de recordarnos los hechos de los héroes, y de movernos á su imitacion. A buen seguro que si Milizia no hubiese tenido á la vista la estatua de Marco Aurelio, no hubiera elogiado tanto sus virtudes. Los quadros históricos, las estatuas y las estampas son unos libros que enseñan á los sabios y á los idiotas el buen camino de la sana moral, con la representacion de las grandes acciones que figuran.

CXIX

La Mala Pécora, de que habla Milizia, es el público de Roma, donde todos tratan de bellas artes con mas conocimiento que en ningun otro pueblo de Europa. ¿Qué diria si oyera balar el de Madrid en el otoño, que es el tiempo de la cosecha, quando concurre de tropel á la Academia de San Fernando á ver, exâminar, juzgar y decidir las obras trabajadas en todo el año, y presentadas alli á buena luz? Entonces sí se admiraria de los discursos y descripciones de los inteligentes, sobre si la muerte de Viriato es el santo entierro de Cristo; si el Hambre de Madrid es la Caridad

francesa; si el héroe de las Glorias de España es una moza rolliza, montada sobre un rocin, ó el militar moribundo en primer término, ó el joven que lleva la bandera de color de amaranto; si el retrato de la señorita tal se parece á ella ó á su madre; si el de la Cachucha está pintado por el mismo á quien se atribuye, ó por su maestro.

CXX

Conveniencia. Ya se habló de ella en la Nota XCIII con toda precision; pero conviene añadir aqui que aunque no sea esencial en el arte de la pintura, contribuye mucho á la propiedad y á la exâctitud en la representacion de un asunto histórico. Aunque Alberto Durero, Lucas de Leyden, Tintoreto, Rembrandt y otros artistas son acreedores á la celebridad que tienen en la pintura, faltaron á la Conveniencia del tiempo, de la costumbre y de los respectivos caracteres y fisonomías; y asi los semblantes y los vestidos de sus figuras no convienen con los de los personages antiguos que representan.

La Conveniencia es indispensable en la arquitectura.

CXXI

El Giotto nació en Vespignano, territorio florentino, el año de 1276 segun Vasari, ó el de 1265 segun Baldinucci. Apacentaba el ganado de su padre Bondone, y asi le halló Cimabue, célebre pintor de aquel tiempo, entretenido en trazar sobre la arena con su cayado y sobre una losa los animales que tenia á la vista. Admirado el maestro de las disposiciones del joven para las bellas artes, le llevó á su obrador de Florencia, donde andando el tiempo llegó á ser el pintor mas afamado entonces de Italia, y el grande amigo del poeta Dante, á quien retrató.

Deseaba el Papa Bonifacio VIII ó Benedicto XI, que

tambien discuerdan sobre este punto Vasari y Baldinucci, ver alguna obra del Giotto, para que probando su fama, se le encargase las que pensaba S. S. pintar en el Vaticano. Se le pidió un diseño de qualquiera cosa, y tomando el Giotto un pincel mojado en tinta roxa, trazó con él de un rasgo un círculo tan perfecto, como si fuera con un compás: lo que quedó en proverbio en Italia, donde todavia se dice: *Tu sei piu tondo che l'O del Giotto.* Admirado el Papa de este prodigio, le prefirió á los demas artistas, le llamó á Roma, le ocupó, le señaló un sueldo de 600 escudos, y le colmó de beneficios.

CXXII

Gerardo Starnina nació en Florencia el año de 1354. Estuvo en España siendo Rey D. Juan el primero, quien por haber gustado de sus pinturas, le señaló un buen sueldo, y le distinguió con honores. Restituido á su patria, falleció en ella el año de 1403 ó 1405, aunque hay quien se extiende hasta el de 1415.

Si he querido hacer este pequeño resúmen de la vida de Starnina, uno de los veinte y dos artistas toscanos que nombra Milizia por haber estado y pintado en España, añadiré aqui una exâcta apuntacion de los años en que nacieron y murieron los demas, para mayor claridad del texto, é instruccion de los aficionados.

Juan Cimabue, que nació en Florencia el año de 1240, falleció en su patria el de 1300, y fue pintor.

Andrea Taffi se distinguió en el mosáico: vino al mundo el año de 1213 en Florencia, donde falleció el de 1294.

Gaddo Gaddi, compañero de Taffi en el mosáico y su compatriota, nació y murió en Florencia en los años 1237 y 1312.

El Giotto, de quien ya se habló en la Nota CXXI, vivia aun en Florencia el año de 1345.

Margaritone murió á los setenta y siete años de edad, y fue sepultado en el Domo viejo de Arezo, su patria.

Buonamico Buffalmaco, discípulo de Taffi, falleció en Florencia, su patria, el año de 1340 á la edad de setenta y ocho.

Andrea de Cione Orgagna, hermano de Bernardo, otro pintor acreditado de Florencia: nació en esta ciudad el año de 1329, donde murió el de 1389.

Doccio ó Duccio, pintor florentino, falleció en Sena, su patria, el de 1357.

Lorenzo de Bicci, pintor, murió en Florencia, su patria, poco despues del año de 1450 á la edad de sesenta.

Baccio de Montelupo, escultor, nació en Florencia el año de 1433, y murió en Luca á los ochenta y ocho de edad.

Lucas de la Robbia, escultor de Florencia, vino al mundo el año de 1388, y no se sabe el de su muerte.

Masaccio de S. Giovanni de Valdarno, pintor, nació en 1402, y falleció en 1443.

Paulo Mazzochi, llamado Ucello, porque se distinguia en pintar pájaros (*Ucelli*), nació en Florencia el año de 1389: murió el de 1432 á los cuarenta y tres de edad.

Andrea del Castagno, lugar de Mugello cerca de Florencia, donde nació el año de 1406. Falleció en Florencia el de 1477: pintor.

De Pasello Paselli, discípulo del Castagno, florentino, se ignora quándo nació y murió; pero segun Vasari vivió setenta y siete años.

Cecca, célebre ingeniero y arquitecto florentino, vivió cuarenta y un años, y murió valerosamente en el cerco de una plaza el de 1499.

Alexandro ó Sandro de Botticelli, pintor, nació en

Florencia el año de 1437, y falleció en su patria el de 1515.

Antonio de Pollaiolo, pintor, nació en Florencia el año de 1426, donde falleció el de 1501.

Andrea Verrochio, pintor, escultor y arquitecto, nació en Florencia hácia el año de 1432, y murió en Venecia el de 1488.

Lucas Signorelli, pintor, nació en Cortona el año de 1440, y falleció el de 1521.

El gran Miguel Angel Bonarroti, el Divino, pintor, escultor y arquitecto, nació en el Casentino el año de 1474, y murió en Roma el de 1563 á los ochenta y ocho de edad.

CXXIII

D. Antonio Rafael Mengs, saxon, fue primer pintor de Cámara en Madrid de Cárlos III, Rey de España, donde pintó obras muy recomendables.

CXXIV

Sobre el sistema que adoptó Mengs de dibuxar y pintar, se publicó en Sevilla el año de 1819 un Diálogo entre este pintor filósofo y el naturalista Bartolomé Esteban Murillo, en el que cada uno refiere el diferente y opuesto método que tuvieron para llegar á la perfeccion en la pintura. Estoy seguro de que si Milizia leyese el de Murillo, no le aprobaria; pero lo cierto es que consiguió agradar mas á todos con el suyo de la naturaleza, que Mengs con el ideal; y que las obras de aquel son mas buscadas y apreciadas que las de este.

CXXV

Arabescos son unos adornos arbitrarios y caprichosos, compuestos de arbustos, yerbas, hojas, flores, frutas, pedazos de edificios y de paños ó telas, de animales verdaderos ó imaginarios, de hombres, mugeres y

niños desnudos ó vestidos, y de otras mil cosas enlazadas y entretexidas con cintas con bizarría, con gracia y con buen gusto de dibuxo, de claro-obscuro y de todos colores. La pintura enriquece con ellos las salas, las galerías y los gabinetes; y la escultura en baxo-relieve los frisos, las pilastras, los capiteles y otros miembros de la arquitectura.

Milizia atribuye su invencion á los romanos; pero hay motivos para creer que fue de los egipcios, quienes mezclaron en sus ornatos hojas de árboles, flores y otras menudencias con esfinges, grifos, centauros y otras figuras alegóricas; y los griegos pudieron haberlos tomado ó copiado de las tapicerías orientales, en que estaban texidos ó bordados estos mismos caprichos. De haberlos esculpido los griegos hay pruebas irrefragables en las ruinas de edificios del mejor tiempo de las bellas artes, como en las del templo de Apolo Didymeno, cerca de Mileto, cuyos capiteles, frisos y pilastras interiores estan llenos de plantas y de grifos, enlazados con genios y hojas de acanto, y en otras ciudades arruinadas de la Grecia. De aqui los llevaron á Roma los destructores de aquel hermoso pais; y como estaban recientemente introducidos en el imperio de Augusto, Vitrubio los detestaba, llamándolos *Audacia Ægyptiorum*. Con todo esto los romanos adoptaron los Arabescos en la capital, y los extendieron en su vasto dominio hasta el baxo imperio, usándolos con mas ó menos elegancia, asi en pintura, como en escultura, en proporcion del gusto, altura ó decadencia en que estuvieron las bellas artes. Aun se conservan en Tarragona, Mérida y en otras ciudades de España trozos de estos Arabescos romanos.

Tambien se llaman Grotescos por haberse descubierto en grutas, ó *grottas* en italiano. El primer pintor que se dedicó á estos descubrimientos fue Morto de Feltro, que nació, segun sospecho, en la Toscana á fines

del siglo xv. Arrastrado de su vehemente inclinacion á las antigüedades y de su genio tétrico, registró todos los subterráneos de Roma, las grutas y pavimentos de Tívoli, las antiguas murallas de Pozzuolo, los sepulcros de la Campania, las ruinas del Trullo y de otras partes de Italia, donde encontró y copió con prolixidad muchos Arabescos romanos, que le hicieron famoso en este género. Asi lo acreditó en muchas obras que dexó en Florencia, Venecia y en otras ciudades, ayudado de su discipulo Andrea Cosimo de Feltrini, que le aventajó en la composicion, colorido y buena gracia de tales adornos.

Poco tiempo despues se presentó en Roma Juan de Udine, discípulo de Rafael de Urbino, muy aficionado á la caza, y á pintar con propiedad y viveza quadrúpedos, aves, flores, frutas y otras cosas campestres. Y como el maestro y el discípulo hubiesen exâminado varios trozos de los antiguos Arabescos que hallaron pintados en las grutas del palacio de Tito, quiso Rafael que Udine los imitase para la obra que el Papa Leon x le habia encargado de pintar en las galerías del Vaticano. Acertó el discípulo en el dibuxo de los adornos grotescos con gran gusto y placer del maestro; pero no en la brillantez y permanencia del colorido, hasta que volviendo Udine á exâminar el estuco con que estaban preparadas las paredes de las grutas de Tito, discurrió con su gran talento rehacer las de las galerías del Vaticano con marmol molido, cernido y mezclado con trementina blanca. Estos son los famosos Arabescos, que Udine y otros condiscípulos suyos pintaron en las citadas galerías, llamadas las Loggias de Rafael por la parte que tuvo en la invencion, composicion y dibuxos de las historias alli representadas.

Desde entonces se extendió por toda Europa este género de pintura, á pesar de ser insignificante, inveri-

simil y monstruoso. Felipe II, que era inteligente y de buen gusto en las bellas artes, le adoptó para su célebre monasterio del Escorial, y mandó que Nicolao Granello y Fabricio Castello, hijos del Bergamasco, pintasen las dos salas de Capítulo, su vestíbulo, la sacristía y ante sacristía y la sala de las Batallas con adornos grotescos, que son unos de los principales ornatos de aquel monasterio, tanto por lo caprichoso de la invencion, quanto por la execucion y hermoso colorido, y que merecen estar grabados á buril é iluminados con sus mismos colores, para que sean tan conocidos y estimados como los mejores de Italia.

El término Grotesco se aplica tambien en pintura á las figuras ridículas y de viciosas proporciones, como las de enanos, cojos, estropeados, andrajosos &c., y á las que exprimen sus pasiones con gestos y con actitudes violentas y exâgeradas.

CXXVI

Rafaelescan: término de que usan los profesores y conocedores de pinturas para afirmar que los quadros á que se les aplica participan del gusto y estilo de Rafael de Urbino. Del mismo modo y en el propio sentido dicen: este lienzo está *Aticianado*, porque se parece á los de Ticiano; y aquella imágen *Murillea*, porque se asemeja en el colorido de las carnes á las que pintaba Murillo con tanta gracia y verdad.

CXXVII

Rafael Sanzio de Urbino. Si Milizia juzgó conveniente dedicarle un capítulo entero para cerrar el tratado de la pintura, segunda parte de esta obra, por haber sido el pintor mas esclarecido desde el restablecimiento de las bellas artes, el Traductor se cree obligado por el mismo motivo á escribir aqui su vida, tanto mas,

quanto que ninguno lo ha hecho hasta ahora en castellano.

Nació Rafael en Urbino el viernes santo 28 de marzo año de 1483. Juan Sanzio, su padre, vecino de aquella ciudad, y pintor de corto mérito, le enseñó los rudimentos del arte; pero observando las buenas disposiciones del hijo, le llevó á Perugia, y le puso bajo la enseñanza de Pedro Vannucci, llamado el Perugino, profesor mas acreditado. En breve tiempo aprovechó tanto, que no se distinguian sus obras de las del maestro. Pasó entonces por alli Bernardino Pinturichio, que iba á Sena de orden del Cardenal Francisco Picolomini á pintar la biblioteca de la catedral; y admirado de la habilidad del joven Rafael, le llevó consigo, y le encargó que hiciese los dibuxos y cartones de lo mismo que Pinturichio pintó para aquel cabildo de Sena.

Estando Sanzio haciendo estos diseños, oyó celebrar con encarecimiento los que acababan de executar en Florencia Leonardo Vinci y Miguel Angel Bonarrotti, adonde pasó inmediatamente, y le hospedó en su casa Tadeo Taddei, ciego protector de los artistas. Admirado Rafael de la grandeza y elegancia de los diseños, y previendo el vasto campo que le prestaban para sus adelantamientos, resolvió copiarlos; para lo qual se detuvo en Florencia algun tiempo, donde pintó entonces algunas tablas, que comenzaron á acreditarle.

Volvió despues á su patria y á Perugia: en ambas ciudades pintó otras tablas, que fueron muy celebradas en Francia y en España, adonde se llevaron. La frecuente memoria de los diseños de Vinci y de Bonarrotti le atormentaba á todas horas, y le arrastró segunda vez á Florencia para estudiarlos con mas cuidado é intension que la primera. Copió alli las obras del Masaccio: trabó amistad con Fray Bartolomé de San Marcos, á quien procuró imitar en el colorido; y pintó

terceras tablas, que le dieron nombre y fama en las principales ciudades de Italia, especialmente en Roma.

Dirigia entonces la gran fábrica del Vaticano el célebre arquitecto Bramante Lazzeri de Urbino, por haber nacido en un castillo de los estados de esta ciudad, y que merecia toda la confianza y estimacion del Papa Julio II, á quien presentó una tabla de su paisano y pariente Rafael, con el encarecimiento que se merecia. Admirado S. S. al ver tan gran belleza, mandó llamar al joven Urbino, que muy en breve llegó á Roma; y presentado por Bramante al Pontifice, le ordenó que hiciese borrar las historias que Pedro de la Francesca, Lucas de Cortona, el abate de San Clemente de Arezo y Bramantino de Milan habian pintado en unas estancias del palacio Vaticano en el pontificado de Nicolao V, para que Rafael representase otras en su lugar.

La primera que pintó fue la Escuela de Atenas, la segunda el Monte Parnaso, y en seguida la disputa de los Doctores sobre la Eucaristía, la entrega que hizo Justiniano del Digesto á Triboniano, y la del Papa á un abogado consistorial de las leyes canónicas: todas de figuras del tamaño del natural, y retratos de algunos Cardenales, Príncipes, artistas y amigos del mismo Pontífice y de Rafael. Adornó estas historias con otras magestuosas figuras de virtudes, genios y atributos alusivos á los respectivos asuntos.

La novedad y sorpresa que causaron estos frescos en la corte romana, dieron motivo á que el Papa mandase construir otras estancias en su cámara, con el fin de que Rafael pintase en ellas otras historias; y mientras Bramante las puso por obra, retrató Sanzio á Julio II, y pintó al oleo otros asuntos que S. S. le habia encargado.

En este tiempo pintaba al fresco Miguel Angel el Juicio universal en la capilla Sixtina, que no pudo concluir por haber salido huyendo de Roma para Floren-

cia, dexando las llaves de la capilla á Bramante, con prevencion de que nadie entrase en ella hasta su regreso. Pero Bramante, lexos de cumplir esta prohibicion, introduxo en la capilla clandestinamente á su sobrino Rafael, que quedó espantado al ver la fiereza del estilo de Bonarrotti; y avergonzado de la timidez del suyo, borró el Isaias que habia pintado en la iglesia de San Agustin de aquella capital; é imitando la manera Bonarrotesca, le volvió á pintar de nuevo. Esta mudanza dió mucho que pensar á Miguel Angel luego que volvió de Florencia, y de ella deduxo todo lo que habia pasado en su ausencia en la capilla Sixtina, sin quedarle ningun género de duda. Desde entonces comenzó la discordia entre los discípulos de estos dos grandes maestros, que todavia reina en sus adictos.

Concluida y preparada la obra nueva de la Cámara pontificia, pintó al fresco Rafael en sus estancias la historia de los Corporales de Bolsena, la de la prision de San Pedro, la de Eliodoro y otras quatro historias del Testamento antiguo con figuras, retratos y símbolos. Con la muerte de Julio II quedaron paradas estas obras; pero Leon X, su sucesor, tan afecto y protector como él á las bellas artes, mandó que Rafael continuase pintando la historia de Atila, que faltaba para completar las quatro.

Pintó despues de orden del mismo Pontífice otras quatro historias en la Cámara de la Torre Borgia, que representan: San Leon IV apagando con su bendicion el incendio del Borgo viejo: el cerco que los sarracenos pusieron al mismo Santo en Ostia: Leon X consagrando los oleos para ungir á Francisco I, Rey de Francia; y la coronacion de este Monarca. Retrató en las figuras de estas composiciones á varios sugetos de la corte del Papa, como en las anteriores.

Ademas de estas grandes obras pintó en una sala del

palacio pontificio Apóstoles y otros Santos; y dispuso que Juan de Udine retratase las fieras y otros animales que el Papa mantenia para su diversion. Se concluyeron entonces las loggias, que Bramante habia empezado á construir, cuyos arabescos pintó el mismo Udine; y por diseños de Sanzio muchos pasages de la Sagrada Escritura Julio Romano, Bologna, Perino del Vaga, Peregrino de Módena, Vincencio de San Gimignano y Polidoro de Caravaggio. Algunos de estos discípulos de Rafael pintaron tambien por diseños de su maestro el Conclave de los dioses, las bodas de Psiquis y Cupido y sus liviandades, sacadas del Asno de Oro de Apuleyo y de las Noches Aticas, todo en una galería del palacio de Agustin Chigi, donde el mismo Rafael pintó la famosa Galatea, tan conocida por sus estampas, y otras obras al oleo. Por último, Julio Romano y el Factor pintaron al fresco por dibuxo de su maestro en una gran sala del Palacio pontificio la batalla y victoria de Constantino contra Maxencio.

Parece increible que en tan corto tiempo pudiese Rafael diseñar y pintar al fresco tantas y tan grandes obras y con tanta perfeccion, sin contar las muchas al oleo de diferentes tamaños, que estan repartidas en los templos y palacios de Roma y de otras ciudades de Europa, y apreciadas con tanto entusiasmo y estimacion, que son tenidas por sus mas preciosas alhajas y sus principales adornos.

Tales son en España la gran tabla de la calle de la Amargura, conocida con el nombre del *Spasimo de Sicilia*, que pintó Sanzio para el monasterio Olivetano de Palermo, cuyo abad, andando el tiempo, regaló ó vendió á Felipe IV el año de 1661, y se conserva despues de varias aventuras en el Real Museo de Madrid: la que llaman la Perla, comprada en la almoneda del desgraciado Rey de Inglaterra Carlos I: la famosa de

la Virgen del Pez; y la de la Visitacion á Santa Isabel que estan en el monasterio del Escorial.

Todos los Reyes y Potentados deseaban tener alguna obra de Rafael mientras vivió; pero el que mas lo ansiaba era el ya dicho Francisco I, que se distinguió entre los demas Soberanos de su tiempo por el afecto que profesaba á las bellas artes, y por la proteccion que dispensaba á los artistas de mérito: para conseguirlo escribió al Cardenal Julio de Médicis, pidiéndole que encargase á Sanzio le pintase en una gran tabla la Transfiguracion del Señor. Esta es la última y admirable obra de Rafael, en que tambien se representa el pasage del endemoniado al pie del monte Tabor; la que no habiendo ido á Paris, para donde se habia pintado, se colocó en la iglesia de San Pedro Montorio de Roma.

De todas estas pinturas, de casi todos los dibuxos, inclusos los celebérrimos cartones, que hizo Rafael para tapices de varios pasages de los hechos apostólicos, se grabaron y se graban todos los dias á buril, al agua fuerte y de otros géneros láminas recomendables, siendo las estampas mas apreciables que produjeron las de Marco Antonio Raimundi, por su correccion en el dibuxo, por ser las que conservan mejor el caracter de los originales, y porque se asegura que el mismo Rafael tocó algunas con el buril.

Los placeres sensuales, á que, dicen, fue demasiado entregado Sanzio, le reduxeron á un estado deplorable en su salud: los médicos, que ignoraban la verdadera causa, creyendo que la ardiente calentura que le tenia postrado, proviniese de encendimiento y abundancia de sangre, privaron al mundo del mejor pintor que habia tenido despues de la resurreccion de las bellas artes.

Falleció en Roma otro viernes santo 7 de abril de 1520 á los treinta y siete años de edad, despues de haber recibido los Sacramentos y hecho testamento, en

el que dexó por herederos á Julio Romano, á Juan Francisco Penni, sus discípulos predilectos, y á un clérigo de Urbino, su pariente, y fue sepultado con gran pompa y general sentimiento en la iglesia de Santa María la Rotunda. El sabio Cardenal Bembo, su íntimo amigo, compuso el siguiente epitafio, que se grabó en su sepulcro.

D. O. M.
RAPHAELLI. SANCTIO. IOAN. F. URBINAT
PICTORI. EMINENTIS. VETERUMQ. EMULO
CUIUS. SPIRANTEIS. PROPE. IMAGINEIS. SI. CONTEMPLERE
NATURÆ. ATQUE. ARTIS. FŒDUS. INSPEXERIS
IULII. II. ET. LEONIS. X. PONT. MAX
PICTURÆ. ET. ARCHITECTURÆ. OPERIBUS. GLORIAM
AUXIT
ANN. XXXVII. INTEGER. INTEGROS
QUO. DIE. NATUS. EST. EO. ESSE. DESIIT. VII. IDUS. APRILIS
M. D. XX

Ille est hic Raphael, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens, et moriente mori.

CXXVIII

La Copia de un quadro, de un baxo-relieve, de una estatua ó de una estampa es obra servil, que se executa por otra, que llaman Original, sin que el que la hace tenga parte alguna en su invencion ni en su composicion. El año de 1806 publiqué en Madrid en el periódico Minerva, núm. VI, una carta sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias, en la que se explica con método y claridad quanto se pudiera decir aqui acerca de estas.

Se dividen alli en cinco clases: 1.ª las inexâctas, que tienen el estilo del que las pinta, no imitando mas que la composicion: 2.ª las serviles, que aunque parezcan correctas en el dibuxo, son amaneradas en el colorido y en la execucion: 3.ª las pintadas por discípulos con timidez, y tocadas por los maestros con desembarazo:

4.ª las exâctas y puntuales, muy dificil el distinguirlas de los originales; y 5.ª las executadas por el mismo que pintó el original, y se llaman Repeticiones, aunque no sean exâctas en los accesorios, porque es imposible que un buen maestro pueda sujetarse á copiarse á sí mismo. El aficionado á las bellas artes hallará en esta carta exemplos autorizados de estas cinco clases de copias; y con su lectura y observaciones podrá abrir los ojos para que no le engañen en la compra de quadros.

Copiar en las bellas artes es lo mismo que trasladar una pintura original, una escultura ó una estampa. El artista que no haga mas que esto, es un profesor mecánico, servil; es un Copiante sin estilo propio, que no ve la naturaleza sino con ojos agenos, y que no la imita sino con los instrumentos de otros artistas.

Hay algunos que deseosos de que sus obras parezcan originales, toman la composicion de una estampa, los paños de una estatua, el colorido de quadros diferentes, los celages y los accesorios de otros, y con estos plagios forman unos amasijos de estilos y gustos opuestos, que los italianos llaman *Pastici*, y nosotros Pasteles. Con tales obras suelen los aficionados noveles aumentar sus colecciones, estimándolas como si fuesen unos verdaderos originales.

No obstante hubo excelentes pintores que se ocuparon en copiar las mejores obras de sus predecesores en el arte, para aprovecharse de sus buenas máxîmas ó con otros fines, quales fueron: Rubens, el Pousino y demas de Rafael y del Ticiano; Teniers el joven, Lucas Jordan de los mismos, del Spagnoleto, y de quienes se les antojaba, cuyas copias merecen un lugar distinguido entre los originales.

CXXIX

Arquitectura es un arte ó ciencia diferente de la escultura y de la pintura; mas importante que ellas en la

sociedad, y la principal de todas, como dice su mismo nombre. Se divide en quatro géneros: civil, militar, hidráulica y naval. Vamos á hablar del primero, que es el que pertenece únicamente á esta Nota.

La necesidad inventó la Arquitectura civil. Era muy pobre y sencilla en el principio; pero despues la comodidad y el luxo la elevaron á tanta obstentacion y suntuosidad, que no basta el caudal sobrante de una opulenta familia, de un estado ni de un reino para la construccion de un palacio magnífico.

Quatro calidades esenciales constituyen esta arquitectura civil: salubridad, solidez, comodidad y agradable aspecto. La primera proviene de la buena eleccion del sitio en que se ha de construir: la segunda de la observancia de las leyes establecidas para edificar y del conocimiento físico de los materiales: la tercera de la acertada distribucion de las partes ó estancias del edificio, dando á cada una el oficio que ha de tener, y que todas juntas concurran al objeto principal; y la quarta de la decoracion interior y exterior de las quadras y de las fachadas.

Para que la decoracion no sea arbitraria, hay reglas y preceptos que los egipcios y los griegos fixaron en tres órdenes, llamados Dórico, Jónico y Corintio, y los romanos en dos, Toscano y Compuesto, unos y otros con exemplos muy respetables y autorizados en todo el orbe civilizado, y que ningun artista puede prescindir de ellos, sin dexar de pasar por prevaricador de lo mas sagrado del arte, y de que sus obras sean tenidas por monstruosas y despreciables entre las personas de buen juicio y de sana razon.

Hay muchos libros impresos en casi todos los idiomas de Europa, que explican y demuestran estas reglas, compuestos todos sobre la obra que escribió M. Vitrubio Polion, y dedicó á Augusto: obra apreciabilísima,

que por fortuna ha llegado hasta nuestros dias para ser el norte y guia de la buena Arquitectura greco-romana.

Ademas de esta, tuvieron las naciones de la remota antigüedad otros géneros de que usaron para construir sus edificios, de cuyos nombres, señales y caracteres haré aqui una brevísima explicacion, que no llevarán á mal los aficionados.

La Arquitectura Egipcia es conocida por su solidez, por la inmensidad de piedras de su construccion, por el extraordinario y desproporcionado tamaño de sus columnas, y por la falta de elegancia en sus adornos.

La Indiana formaba sus pagodas en grutas espaciosas con columnas, estatuas y otros ornatos mejores que los de los egipcios.

De la Fenicia nos refieren los historiadores que su principal construccion era con maderos del monte Líbano, y que siendo nacion muy poderosa, levantaba soberbios edificios.

La Hebrea tuvo su origen en Egipto, donde residieron los hebreos quatrocientos años, y donde adoptaron las formas y gusto de su arquitectura y ornato, como lo manifiestan las estampas del tabernáculo portátil y de los utensilios del culto. Despues de la conquista de la Palestina y en el reinado de Salomon los arquitectos Tirios construyeron el gran templo de Jerusalen. Sus columnas con capiteles de bronce eran semejantes á las de los egipcios. Los muros exteriores estaban revestidos con sillares rectángulos, y con querubines, palmas, flores y otros geroglíficos realzados en ellos; y por dentro estaban enriquecidos con planchas de oro y con piedras preciosas. Ademas de este suntuoso templo, David y Salomon levantaron las murallas y otros grandes edificios de aquella ciudad por el gusto y estilo de los egipcios y de los fenicios.

Los arquitectos etruscos, de quienes se valieron los

primeros Reyes de Roma para la construccion del Capitolio, del templo de Júpiter y de otros edificios, trabajaban con piedra y ladrillo, usando columnas parecidas á las de los griegos, pero mas groseras; con lo que compusieron un orden peculiar de arquitectura, que despues adoptaron los romanos con el nombre de Etrusco, ahora Toscano.

La Arquitectura Griega es la mas sencilla, la mas noble y magestuosa de la antigüedad: se distingue de todas por la grandeza de sus formas, por su belleza, y por la relacion íntima y perfecta de las partes con el todo; de lo que resulta la elegancia y la armonía, que es el encanto del arte. Para venir en conocimiento de los monumentos que aun se conservan de este precioso género de arquitectura en la Grecia, es necesario leer y ver las obras que publicaron Mr. Le Roi sobre las ruinas de la Grecia; Jones sobre las Antigüedades Jónicas; Souart sobre las de la Grecia; Biscari y C. Houel de los viages de Sicilia; Bartelemi y otros sabios, que las vieron, exàminaron y describieron artísticamente.

La Romana es hija de la Etrusca y de la Griega, si no tan sencilla, mas obstentosa, porque los romanos fueron mas luxosos que los griegos en sus caminos públicos, en los anchurosos anfiteatros que inventaron, en los suntuosos arcos de triunfo, y en otros magníficos edificios que mandaron construir los Emperadores, y dieron causa á la decadencia de las bellas artes. Son bien conocidas sus formas y adornos en los restos que se conservan de sus obras en Italia, Francia, España y en otras partes de su dominacion.

La Arquitectura del Baxo-Imperio, y de poco tiempo despues, es la verdaderamente llamada Gótica ó Gótica-griega, porque es una degradacion de la Greco-romana, executada con fragmentos de edificios romanos.

La Arabe es un compuesto de la Egipcia, de la Si-

riaca y de la Griega. Hay Arquitectura Arabe oriental, y Arquitectura Arabe occidental. Los arcos de la primera son de figura elíptica, con una suave entrada ó curva en el medio, y los de la segunda son casi circulares, á la manera de la herradura del caballo, con columnas pequeñas que los sostienen en los extremos. Los edificios de los árabes españoles estan muy enriquecidos con columnas delgadas y variadas en las basas y capiteles, con frisos de mosáicos y de aliceres ó azulejos de brillantes colores orientales, con follages entretexidos, con letras floreadas y con otros adornos caprichosos. Tales son la Torre ó Giralda de Sevilla, su alcázar, los palacios de la Alhambra de Granada, la gran mezquita de Córdoba, ahora catedral &c.

La Arquitectura Turca tiene mucho de la Arabe oriental en sus torres ó minaretes, levantadas para convocar el pueblo al culto, y en sus pequeñas habitaciones construidas con piedras en lo baxo y con adobes en lo alto. Los salones de los turcos ricos estaban adornados con pavimentos de marmol y con surtidores de agua, como los del imperio otomano.

La llamada vulgarmente Gótica, Germana, Tudesca y Moderna no la conocieron los godos, ni la inventaron los alemanes, pues trae su origen de la Arabe. La trajeron á Europa los Cruzados de la Tierra Santa, y la ennoblecieron con mil delicados adornos, alusivos á los usos y costumbres caballerescas. Sus edificios son atrevidos, altos, erguidos y desembarazados. Constan de pilares, que son unos grupos de columnas delgadas y unidas entre sí, figurando palmas, cuyos vástagos se extienden en lo alto para sostener las bóvedas y arcos puntiagudos, de grandes y circulares claraboyas, de ventanas rasgadas de extraordinaria altura, y de otras partes que la caracterizan entre todos los demas géneros de arquitectura, y son la admiracion de los artistas por su

firmeza y por el profundo conocimiento que tenian de la fisica, de la mecánica y de la óptica los arquitectos que los construyeron. ¿Quién no se para al entrar en las magníficas catedrales de Leon, Burgos, Toledo, Sevilla, Salamanca y Segovia, y en las seus de Zaragoza, Palma, Barcelona y otras de Cataluña? ¿Quién no admira y celebra el artificio y sabiduría con que estan trazadas, manifestando mas elevacion y anchura que las que realmente tienen? ¿Y quién es el que no se apodera de un santo respeto al ver el decoro y dignidad que se descubren en sus muros y en sus proporciones?

A esta Arquitectura Gótica-germana siguió otra en España, que aunque mas antigua que ella, apenas se conocia por haberse presentado pesada, mezquina y disfrazada con mil zarandajas impropias de su dignidad. Esta fue la Greco-romana, de quien ya se trató en su lugar. Pero como á fines del siglo XV y á principios del XVI hubiese aparecido en Italia el restablecimiento de las bellas artes, la Arquitectura Greco-romana quiso levantar su cabeza, tornando á valerse de sus cinco órdenes: toscana, dórica &c.; pero con el disfraz arriba dicho. Hallábase entonces en Florencia y en Roma Diego de Sagredo, sugeto hábil, de gran instruccion, afecto á las artes, y capellan de la Reina Doña Juana, quien trajo á España esta, al parecer, nueva arquitectura por su transformacion, cuyas formas, proporciones y ornatos diseñó, grabó en madera y explicó en un libro que compuso, é intituló *Medidas del Romano*, y dedicó á D. Alfonso de Fonseca, arzobispo de Toledo: libro raro, y el primero que se imprimió en castellano de bellas artes, y en frances, traducido á aquel idioma; y libro que sirvió de cartilla á nuestros arquitectos y escultores españoles de aquel tiempo para sus obras, recargadas con los menudos ornatos que contienen de figuritas humanas, de animales, de frutas, flores

y otros caprichos, degradando á la arquitectura de su nobleza y sencillez; y que por haberla adoptado tambien los plateros para sus delicadas obras de oro, plata y bronce, se llamó en España con mas propiedad Arquitectura Plateresca.

Se conservó en el reino mas de medio siglo con gran estimacion por los extraordinarios progresos que hizo en la execucion de sus pequeñas partes, sin embargo del mal efecto de su todo-junto. Pero Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera y otros célebres arquitectos españoles la restituyeron todo su esplendor y grandeza. Con la muerte de tan sabios maestros volvió á decaer de su buen gusto y sencillez, al mas miserable estado de envilecimiento, en que la precipitaron Churriguera y sus secuaces con increibles absurdos y desvaríos, que infestaron todo el reino. Gracias á Felipe V, á sus hijos y nieto, quienes á impulso de las academias que habian establecido, la reduxeron al estado en que ahora se halla.

CXXX

La Cabaña es una habitacion rústica y sencilla, compuesta de palos entretexidos con hojas y cañas de arbustos, y cubierta con paja ú otras yerbas ó plantas. Todos estan convenidos en que la inventó la necesidad para precaverse de la intemperie de las estaciones y de las asechanzas de las fieras, y en que fue el modelo que mas adelante adoptaron los hombres mas ilustrados, buscando la comodidad y la decencia para establecer el arte, que llamaron Arquitectura, porque le consideraban el principal de todos. Refieren los antiguos historiadores que declarada la guerra del Peloponeso, mandó Pericles destruir todas las casas que habia en la Atica construidas de madera á imitacion de la cabaña, y trasladar sus materiales á Atenas para librarlos del incendio. De lo que infieren que desde entonces se comenzó

á construir con piedra y ladrillo para mayor seguridad y duracion, sin perder de vista el tipo de la cabaña, que siempre permanecerá, mientras haya pobres y pastores en el campo velando y trabajando para sostener el luxo y los vicios de los ilustres holgazanes, que no caben en los magníficos palacios.

CXXXI

La Columna viene de *Columen*, término latino que significa Apoyo en castellano, y este es su verdadero oficio en los edificios. No se puede dudar de que su origen es el pie derecho ó tronco que sostiene la cobertura de la cabaña. Ahora es un pilar redondo, compuesto de tres partes; á saber: de cabeza ó *capitel*, de pie ó *basa*, de los que se hablará separadamente, y de cuerpo ó Fuste, que es un poco mas ancho por abajo que por arriba, de cuyo diámetro inferior sale el módulo para ordenar las proporciones de toda la Columna, y aun de todo el edificio á que pertenece. Varía en las formas: comunmente es liso, porque es mas noble y sencillo, acanalado con estrías, y retorcido con bultos. Se ha escrito, grabado y publicado mucho sobre las diferentes formas y proporciones de la Columna y de su Fuste, y se han fixado reglas ciertas y seguras sobre el modo de disminuirla desde el primer tercio de ella, á las que me remito.

CXXXII

Basa es un miembro de la Arquitectura que sirve de apoyo á otro mayor; pero generalmente se atribuye al que tiene la columna en su pie. Es circular, y se compone de molduras entrantes y salientes, segun el orden á que pertenezca la columna.

CXXXIII

Pedestal es un cuerpo sólido, quadrado ó paraleli-

pípedo, sobre el qual sienta una columna ó una pilastra, una estatua ó un grupo, ó un vaso &c. Consta de tres partes: la baxa, que tambien se llama Basa del pedestal, que sienta sobre el plinto, y se compone de molduras de diferentes formas: la del medio, conocida con los nombres de *Neto* ó *Dado*, que es lisa, si el mal gusto no trata de adornarla superfluamente, no haciendo el pedestal oficio de ara, porque entonces los antiguos solian enriquecerla con atributos relativos al sacrificio; y la alta, que tiene molduras salientes en forma de capitel del pedestal. Se distingue el pedestal de la Basa en que esta es mas baxa que él; y aunque el pedestal sirve alguna vez de Basa, jamas la Basa puede servir de pedestal. Sus formas y proporciones estan sujetas al orden de arquitectura á que pertenece.

CXXXIV

Milizia habla de las columnas Salomónicas del tabernáculo de la Confesion de San Pedro que está en el Vaticano, trazadas por el Bernino. Y aunque Vitrubio no hace mencion de ellas, Pablo de Céspedes, célebre pintor andaluz, racionero de la catedral de Córdoba y sabio antiquario en Roma, cree que los Asirios las inventaron, tomando el modelo de un haz de palmas, atado y retorcido, el qual con el peso del arquitrabe se encorvó á un lado y á otro, porque su materia no era quebradiza, formando los bultos ó panzas que demuestran las columnas, y reduciendo el arte á ornato lo que antes era vicio ó deformidad.

CXXXV

Capitel: término de la arquitectura, tomado de la voz italiana *Capitello*, y ambas del latin *Caput*, cabeza, porque el capitel lo es de la columna. Se descubre el tipo del primer capitel en el *Abaco* (remate ó parte

superior del capitel) de el del orden dórico, porque el Obolo (moldura gruesa y redonda) y las quartas partes de círculo que se ven en este mismo capitel, son unas formas inventadas despues por la fantasía para embellecerle, y lo mismo sucede con otros adornos de los demas capiteles, excepto el corintio, cuya invencion se debe al acaso, como cuenta su historia.

CXXXVI

El Arquitrabe es la principal viga ó madero que descansa inmediata y horizontalmente sobre los capiteles de las columnas, forma la primera de las tres partes del cornisamento de un edificio, y sirve para juntar las columnas. Varía su forma segun el orden de arquitectura á que corresponde. El Arquitrabe toscano tiene un filete, el dórico y el compuesto dos, y el jónico y el corintio tres.

CXXXVII

Follage en arquitectura es un adorno compuesto de hojas, cogollos, flores naturales ó inventadas por el capricho del artista. Las hojas que estan en los capiteles, especialmente en el corintio, son de acanto, de apio silvestre, de laurel ó de olivo.

CXXXVIII

Los Tallos del capitel corintio son unas varitas delgadas, de las que salen las volutas.

CXXXIX

Caulículos, segun Vitrubio, son las hojas encorbadas, que apean las volutas del capitel corintio. Tambien se llaman Caules.

CXL

Volutas son unos rollos de cortezas de árboles, atados por el medio, que terminan en línea espiral, y que

embellecidos por el arte, forman la parte principal de los capiteles de las columnas jónica, corintia y compuesta.

CXLI

Flores, como término de arquitectura, es un adorno de escultura que figura flores imaginarias y caprichosas, y con el que enriquecen los arquitectos el capitel del orden dórico y los sofitos. Al agregado ó compuesto de estas flores llaman Floron, del que se valen para enriquecer los casetones y artesonados.

CXLII

Friso es lo mismo que Faxa, y tal es su forma quando está tendida. Se dice en arquitectura Friso del capitel la parte que media entre el collarino y las molduras superiores del mismo capitel. Pero se entiende generalmente y por antonomasia Friso la segunda parte del entablamento, que está entre el arquitrabe y la cornisa. La altura del Friso varía segun el orden á que pertenece. El Toscano no le tenia en lo antiguo, porque las vigas colocadas sobre el arquitrabe formaban la cornisa; pero ahora dexan lugar para que le tenga. El dórico se adornó con los triglifos y con las metopas. En las demas órdenes el Friso es la parte mas rica del edificio, adornada con figuras humanas y simbólicas, con batallas, sacrificios, y muchas veces con inscripciones.

CXLIII

Triglifos: término de arquitectura que se deriva de la voz griega *Triglyphos*, y que significa tres grabaduras, ó tres muescas, dos en el medio y media á cada lado, separadas por tres *listeles* (que son una especie de entrepaños), con seis *gotas* que caen sobre el arquitrabe: adorno propio y peculiar del friso del orden dórico. Las gotas son á manera de campanillas.

CXLIV

Metopa figura la cavidad de la cabeza de una gran viga, y señala la distancia que hay de un triglifo á otro en el friso del orden dórico. Es quadrada ó quadrilonga: los antiguos esculpian en las Metopas cabezas de vacas laureadas, platos y otros utensilios del culto.

CXLV

Cornisa viene del latin *Coronis*, que es el fin y coronacion de toda obra, segun Marcial, como lo es la Cornisa de todo edificio. Es el tercer miembro ó parte principal del entablamento con que termina, y es un cuerpo saliente, compuesto de varias y diferentes molduras, acomodado á las reglas y proporciones del orden de arquitectura á que pertenece.

Cornisa arquitrabada es el cornisamento que no tiene friso, y que sienta inmediatamente sobre el arquitrabe.

Cornisamento es lo que corona el edificio, y consta de arquitrabe, friso y Cornisa. Tambien se llama Cornison.

Cornisamento mutilado el que no tiene arquitrabe ni friso, pero sí Cornisa.

CXLVI

Fronton es un triángulo sentado sobre la cornisa, con que termina la fachada de un edificio. Las molduras con que estan adornados los dos lados del Fronton, son las mismas de la cornisa horizontal con quien forma el ángulo. Al hueco ó vacío que está en el centro del Fronton llaman *Tímpano*, y en él esculpian los griegos y los romanos baxo-relieves alusivos á la deidad tutelar del templo, en cuya fachada estaba el Fronton, y solian poner á su lado estatuas sobre pedestales quadrados con el nombre de *Acroteras*. El del Fronton era

entre los romanos *Fastigium*, y entre los griegos *Aetos*, sin duda porque significando águila, y pareciéndose en lo triangular á ella quando tiene extendidas las alas, generalmente se dedicaban los templos á Júpiter, cuyo símbolo es el águila.

CXLVII

La Euritmia. Nada hay que quitar ni añadir á la definicion que Milizia hace de ella. Pero se debe decir que el vulgo ignorante atribuye su oficio y efectos á la Simetría. Véase la Nota LXII.

CXLVIII

Por Fábrica se debe entender en arquitectura todo edificio de cantería, mampostería y albañilería, como la define Palomino. La Academia española dice que » Fa» brica es qualquier edificio suntuoso." ¿Con que no siendo suntuoso, magnífico, grande y costoso, no se deberá llamar Fábrica? Tambien la llaman *Obra* quando se está trabajando en ella.

CXLIX

Arquitectores de pedestales. Antes que Milizia escribiese en Roma contra estos corruptores del buen gusto y sencillez de la arquitectura, D. Diego de Villanueva, director de la Academia de San Fernando, publicó en Madrid el año de 1766 nueve cartas eruditas, criticando los errores, que cometian, creyéndose árbitros de poder prescindir de los modelos y de las reglas invariables, que nos dexaron los griegos y los romanos, y capaces de añadir y quitarles lo que se les antojase.

Habla contra los pedestales panzudos, y otros encaramados encima de ellos: contra las pilastras y retropilastras: contra los frontones colocados perpendicularmente sobre las columnas: contra las caprichosas cartelas y los horrendos mascarones: contra las furiosas por-

tadas y su monstruoso ornato: contra las repisas arrimadas á las paredes y fuera de macizo: contra las extravagantes molduras, llamadas Braguetones, reunidas en las gambas y linteles, y contra otros ridículos adornos de yerbas, frutas, grutas y sabandijas. El fruto de tan justa crítica fue el desterrar de España tales abortos de la imaginacion y de la ignorancia, y acabar con los secuaces de Churriguera, que tenian infestado el reino con sus desvaríos.

CL

Esta es la marcha de los corruptores de la Arquitectura. Se desea conocer lo bueno: se busca por buen camino: se halla con aplicacion: se abrazá con placer; y se posee con estudio. Pero despues creen poder perfeccionarle, y se consideran criadores: prescindiendo de las inalterables reglas del arte, comienzan á extraviarse, pierden la razon, y se precipitan en mil errores. ¿No es esto lo que sucedió á Wandelino Dieterlin en Strasburgo, á Borromino en Roma, á Herrera el mozo y á Donoso en España, á Barbás en Sevilla, y á Ribera y á Churriguera en Madrid, y lo mismo á todo aquel que se separe del buen camino? Jóvenes españoles, seguid las pisadas que Toledo y Herrera dexaron marcadas en esa gran fábrica del Escorial, y ellas os señalarán los límites del saber en la arquitectura, sin incurrir en los caprichos y extravagancias de una imaginacion exâltada.

CLI

El Panteon: único templo antiguo que se conserva entero en Roma. Agripa le mandó construir de ladrillo despues de la batalla de *Accio*, y le dedicó á Júpiter y á Cibeles, madre de todos los dioses; y por haber colocado en él sus estatuas y las de otros héroes, le dieron el nombre de Panteon. Ahora le llaman la Rotunda porque es redondo, y el Papa Bonifacio IV le

convirtió en iglesia con el título de Santa María de los Mártires. La cúpula que le cubre está forrada de plomo, y está rodeada por de fuera con ocho gradas anchas y altas, cuya elevacion es de veinte y tres pies, y con una abertura en la cima de treinta y siete, por la qual se ilumina solamente el templo, que termina en una especie de rodete en forma de hongo, ascendiendo toda su total altura á ciento cuarenta y ocho pies.

A este magnífico edificio sirve de fachada un sencillísimo y magestuoso pórtico, sostenido por diez y seis columnas corintias de granito oriental, aisladas, cada una de una sola pieza, de treinta y ocho pies y diez pulgadas de alto, y de quatro pies, ocho pulgadas y seis líneas de diámetro. Sus capiteles y sus basas son de marmol blanco, que unidos al fuste de las columnas, forman la total altura de cuarenta y cinco pies cada una. Sobre ocho de ellas y sobre el cornisamento sienta un fronton de bellas proporciones, y en cuyo tímpano se ven los agugeros en que estaban clavados los adornos que le enriquecian. Las inscripciones, que todavía conserva, declaran que se construyó en el tercer consulado de M. Agripa, y que se restauró en los imperios de Marco Aurelio y de Septimio Severo.

CLII

Plinto: miembro de la arquitectura, que se deriva de la voz griega *Plinthos*, que significa ladrillo en castellano, cuya forma tiene el Plinto sobre que descansa la basa de la columna. Todo cuerpo que está derecho en arquitectura, debe tener su pie ó Plinto en que descanse, y que sirva de suela á su calzado. Asi es que le tienen los pilares de los balaustres, y hasta todo el edificio: en este último caso se llama *Stylobato*.

CLIII

Pórtico es lo mismo que Lonja ó Atrio, que esta antes de entrar en nuestras iglesias. Los romanos le tenian en las basílicas, en los teatros y en los palacios. Los habia cubiertos con bóvedas sostenidas por arcos, ó con plafondos por filas de columnas aisladas, y descubiertos, que servian de paseo á los filósofos y á los poetas. Estaban unos y otros enriquecidos con estatuas y otros adornos.

CLIV

El Coliseo ó el Anfiteatro de Flavio: el edificio que mas sorprende de los que han quedado en Roma de la antigüedad. Mandáronle construir Vespasiano y su hijo Tito, y se cuentan varias fábulas de Rabirio ó Gaudencio, que dicen fueron los que le construyeron. Es redondo por de fuera y de figura elíptica por dentro, y consta de quatro órdenes de arquitectura. Tres tienen columnas empotradas con arcos, y la quarta pilastras sin ellos. La primera es dórica, y consta de treinta y cinco pies, quatro pulgadas y seis líneas de alto. La segunda jónica, de treinta y seis pies, diez pulgadas y seis líneas. La tercera corintia, de treinta y seis pies y dos pulgadas. Y la quarta, tambien corintia, de quarenta y tres pies y seis pulgadas. Cierra por encima un zócalo de quatro pies, dos pulgadas y nueve líneas; de modo que la altura total del edificio asciende á ciento sesenta y cinco pies, una pulgada y cuatro líneas, y la circunferencia exterior á mil seiscientos doce pies: lo malo es que está arruinado en gran parte.

CLV

San Pablo: suntuosa basílica que mandó construir Constantino extramuros de Roma, y consagró San Silvestre el año de 324. Estuvo cubierta con una bella armadura de madera, y constaba de cinco naves, dividi-

das por quatro filas de ochocientas y cinco grandes columnas antiguas. Cada una de las cuarenta de la nave del medio constaba de treinta y quatro pies de alto. Eran de marmol de Paros, de una sola pieza, y se sacaron del mausoleo de Adriano: las de las otras naves eran de granito. A pesar de las innovaciones que habia sufrido este templo en diferentes épocas, conservaba todavia sus peristilos, cuya grandiosidad causaba admirable efecto á todos los que entraban en él. Esta basílica se incendió en la noche de 16 de Julio de 1823, y quedó enteramente arruinada. Se trata de construirla de nuevo.

CLVI

Peristilo: voz compuesta de dos griegas: *Peri*, que significa rededor, y *stylos*, columna; y es un edificio á manera de galería, rodeado en lo interior de columnas aisladas, por lo que se distingue del Periptero, que tambien está rodeado de columnas, pero por de fuera.

CLVII

El Palacio de la Cancillería en Roma es muy sólido, y dicen haberle construido el Bramante, y remodernado otros arquitectos posteriores. Figura una gran masa bien distribuida, pero mal adornada con pilastras secas y acanaladas. En el piso baxo hay una especie de basamento almohadillado con ventanas faxadas: en el primero alto pilastras corintias de dos en dos con ventanas tambien faxadas: siguen los demas pisos con la misma decoracion, que junta dos órdenes de ventanas, unas triangulares, y otras pequeñas y ceñidas con cornisas mezquinas y pocas molduras. Las portadas son posteriores: una de Vignola y otra de Domingo Fontana, quien construyó el vestíbulo del palacio. El patio es quadrangular, y está rodeado de dos órdenes de columnas dóricas y aisladas, sobre las quales sientan bár-

bara é inmediatamente los arcos. Mas á pesar de esta impropiedad no hacen mal efecto, y dan grandiosidad.

CLVIII

El Palacio Farnesio de Roma está en la plaza de su mismo nombre. Le empezó á construir Sangallo, le continuó Miguel Angel Bonarrotti, y le concluyó Jacobo de la Porta. Es una terrible masa de buenas proporciones, pero sin gracia. Tampoco la tiene el adorno de las ventanas, pues no está bien elegido ni bien dispuesto. El cornisamento es demasiadamente rico, y las columnas aisladas forman un bello vestíbulo: no asi los órdenes de las del patio, que son pesados. Este edificio es mucho mas célebre por las estatuas antiguas que contiene, y por su famosa galería, pintada por Anibal Carracci y por el Dominichino, que por su arquitectura.

CLIX

Vestíbulo, entre los romanos, era una plaza cercada de muros, que precedia inmediatamente á la casa ó palacio á que estaba unida. Ahora es un sitio cubierto, que sirve de paso para ir á otros apartamientos. En Andalucía está descubierto, antes de entrar en los templos, en las casas grandes y monasterios; y se llama *Compás.*

CLX

El Campidoglio: asi llaman en Roma un sitio alegre que ocupan tres pequeños palacios con su plazuela en el medio, y una rampa con escalinatas para subir á ella. Está sobre una colina, que se llamó en lo antiguo el Monte Tarpeyo, donde descollaban el templo de Júpiter Capitolino y otros respetables monumentos, que ya no exîsten. En el palacio del medio habita el Senador, y está separado de los otros dos laterales, que son iguales en tamaño y forma de arquitectura. Aquel es

mas sencillo en el ornato, y por consiguiente tiene menos defectos. Estos estan adornados por Bonarrotti con pilastras corintias sobre pedestales, que llegan desde el suelo hasta el cornisamento, cortando el giro de las columnas y ventanas en los intermedios de sus fachadas. Coronan estos tres palacios balaustres con estatuas. Otra balaustrada rodea la plazuela y la rambla, enriquecidas con otros célebres monumentos, colocados con buen orden. Tales son: la estatua equestre de Marco Aurelio en el centro; las colosales de Castor y Pollux, que tienen de la brida dos grandes caballos en los lados; los trofeos de Mario; dos esfinges egipcias &c.

CLXI

San Pedro en el Vaticano es el templo mas grande y mas suntuoso de la cristiandad. La exâcta y crítica descripcion que hizo de él el general Pommereul, y voy á traducir, es la mas oportuna para llenar esta Nota.

» El Papa Julio II comenzó la reedificacion de San Pedro con el designio de que fuese el mayor templo del mundo. Bramante fue el primer arquitecto, despues Rafael, Peruzzi y Sangallo, cada uno con diferente plan. Por último Miguel Angel Bonarrotti fixó el suyo en una cruz latina, terminando los extremos de los tres brazos superiores en forma circular, y destinó el quarto inferior en línea recta para la fachada. Sentó quatro enormes pilares en el centro, que sostienen una gran cúpula, acompañada de otras dos menores, y dando á todo el edificio un solo cuerpo, le adornó con el orden corintio por dentro y por fuera, aumentando un ático sobre el cornisamento.

» Quando se trató de la execucion de esta gran obra, Bonarrotti echó los fundamentos de los quatro pilares, que habia trazado Bramante con el fin de acelerarla y

por economía, dexando en lo interior de ellos unos grandes vacios para escaleras.

» Dirigió la obra mientras vivió, quedando por cubrir la gran cúpula, y por acabar el brazo anterior de la nave principal y la fachada.

» El mérito de lo que dirigió y trazó Bonarrotti en esta fábrica, consiste en el plan de toda ella, en no tener mas que un solo orden de arquitectura, en el basamento exterior y en el tambor de la cúpula. Bellezas verdaderamente grandes, aunque mezcladas con los defectos siguientes.

» En lo interior: impostas tan salientes, que se adelantan á las pilastras: resaltos del entablamento, y columnas ociosas con malos frontones, mas ociosos que las ventanas y los nichos.

» En lo exterior: el cerco de una multitud de pilastras amontonadas y de porciones de capiteles: un ático demasiado alto: ventanas informes y echadas á perder con adornos impropios, y la linterna de la cúpula coronada con candelabros.

» Fontana y Porta concluyeron la cúpula por los diseños de Bonarrotti, y Vignola dirigió las otras dos cúpulas laterales, que son bellísimas.

» Quedó por construir el brazo de la cruz, que está delante, y el arquitecto Maderno propuso agrandarle en el Pontificado de Paulo V, creyendo sin duda que quanto mas grande fuese el edificio, seria mas bello. Con estas miras añadió tres arcos en el mango de la cruz, que de griega se volvió latina, y concluyó la Reverendísima Fábrica *, el pórtico y la fachada.

» Los terribles efectos que causó esta singular prolongacion del templo, son los siguientes: 1.º Mayor punto y mas distante de vista, no desde el centro de la prodigiosa plaza que está delante, desde donde nada se

* Este es el título que los críticos dan á este celebérrimo edificio.

ve, ni del tambor de la gran cúpula, ni de las dos de los lados, de suerte que queda oculto lo mejor del edificio. 2.º Que entrando en la plaza con el deseo de ver de cerca esta grandiosa cúpula, que de lejos mete tanto ruido, y causa tanta admiracion, no se percibe mas que un poco del sesgo de la bóveda, para lo qual se anda un gran trecho, siendo asi que se debia ver de todas partes. 3.º Naves laterales mezquinas. 4.º El plan, que era en el principio sencillo y bello, es ahora feo y complicado. 5.º El aumento que Maderno dió al templo se hizo en esquadra ó regla falsa, que es la principal equivocacion. 6.º La fachada y el pórtico estan enteramente errados y defectuosos por la mala disposicion de las puertas y su maldita decoracion, por sus órdenes compósitos con basas jónicas en sentido opuesto, por las columnas colosales al lado de otras enanas, y por el fronton que corta y oculta las ventanas del ático. No se pudo haber hecho una cosa peor.

»Se aumentó sucesivamente una multitud de adornos en lo interior del templo, y con ellos parece se propuso minorar lo que era grande, prodigando el dorado en la mayor parte del ornato, con la taracea de los mármoles en los muros y con los estucos en las bóvedas. No nos admiremos de que haya tantos errores en una obra tan grande, cuya construccion duró tres siglos, y que fue dirigida por tan diferentes cabezas: era indispensable que resultase un monstruo con mezcla de bello, de feo, de mezquino y de grandioso.

»Se pueden contar entre los monumentos grandiosos que hay en este templo: 1.º Los mausóleos ó sepulcros. 2.º La Cátedra de San Pedro, siendo de celebrar la destreza con que el Bernino supo sacar el partido mas feliz de una ventana, que en vez de incomodarle, le agradó para colocar en ella el Espíritu Santo rodeado de gloria, con unos rayos que parece fueron trazados

para iluminar á los quatro Santos Doctores colosales, que sostienen con sus dedos el enorme sillon del primer Apostol. 3.º La confesion ó tribuna, ó mas bien esta obra insensata de quatro columnas retorcidas y entortijadas con ciertas necedades, que sostienen un pabellon, colocado alli, al parecer, para embarazar y obstruir aquel gran crucero. No se puede comprender cómo haya salido tal absurdo de la cabeza del Bernino, la misma que trazó la columnata de la plaza del Vaticano.

» Esta plaza elíptica, rodeada con quatro filas de columnas aisladas, que mantienen un entablamento coronado con una balaustrada y con estatuas, tiene en su centro un obelisco flanqueado de dos grandes fuentes, que arrojan con estrépito rios de agua: termina con anchurosas escalinatas, formando dos plazas en terrazo, y es una de las obras mas raras y una de las ideas mas felices que mas nos sorprenden. ¡Quánto mas nos encantaria si esta masa del palacio del Vaticano no recargase sobre uno de sus flancos, y si la fachada del pórtico del templo..... ¡Ah: qué fachada tan insensata!

» Sin embargo de las licencias que presenta esta plaza, y á pesar de las columnas ventrudas y de la cornisa jónica en el orden dórico, es una de las mas bellas obras de la arquitectura moderna. Los arquitectos que sucedieron al Bernino no emplean tan bien como él tantas columnas. Las fachadas de las entradas, de las extremidades y del medio de esta columnada son agradables, y las bóvedas laterales á los arquitrabes embelesan.

» En los dos pórticos de comunicacion que estan entre esta columnada y el gran pórtico del templo, las pilastras no van bien sobre su declive, y no se acuerdan bien con la decoracion de la fachada.

» La escalera real, construida, lo mejor que se pudo, el Bernino, es muy digna de consideracion. Sus luces estan dadas con mucho arte: las gradas, poco ele-

vadas, y todo lo demas la hacen magestuosa. ¡Qué punto de vista tan interesante al baxar por ella! Las columnas aisladas, puestas en perspectiva sobre el primer descanso, y las pilastras acopladas en el segundo, manifiestan el talento con que el arquitecto supo salir del embarazo que le imponia el sitio obligado. Aunque es admirable el partido que sacó de tan grande estorbo, no merece ser imitado: con todo se imita libremente y sin necesidad en el Museo.

» Volvamos á entrar en la iglesia de San Pedro, y pasemos á la cuestion de que siendo el mayor de todos los templos que se conocen, no parece tan grande como realmente es, y porque se disputa ser igual á las catedrales de Milan y de Londres. No hay necesidad de exponer ahora las razones que se han dicho en pro y en contra: basta saber que la nave mayor de San Pedro tiene de largo quinientos setenta y un pies, y la transversal quatrocientos veinte y ocho, y que toda la extension de la basílica de San Pablo de Roma apenas llega á doscientos cincuenta.

» Sin embargo de todo esto San Pablo parece mayor que San Pedro. Pónganse en este templo las columnas aisladas y en filas, y se verá al instante que es el mayor del universo, con lo que se acaban las disputas y las medidas. Quanto mas se multipliquen en un edificio las columnas aisladas, tanto mayor parecerá; y esto de parecer grande lo que no lo es, puede ser un mérito, como es un demérito el parecer pequeño lo que es grande.

» Este defecto que se advierte en San Pedro, procede de la arquitectura moderna, que habiendo proscripto las basílicas y los peristilos de columnas aisladas, no quiere construir mas que pilares y machones, que producen fábricas pesadas, groseras, rechonchas, torpes y pequeñas. Siendo esto asi, el templo de San Pedro,

que Julio II queria fuese el mayor de todos, y Paulo V el mas enorme, tuvo la misma suerte que Casandra. Es cierto que es el mayor, pero no lo parece. Se gastaron mas de cincuenta millones de escudos en su construccion; con lo que se pudo hacer mas y mucho mejor.

»Se ha prodigado últimamente casi otro millon en unir á este templo una sacristía digna de él. Podrá ser que todas las sacristías del universo juntas no la igualen en suntuosidad, y podrá ser que jamas se haya hecho otra mas extravagante."

CLXII

San Andres de la Valle: uno de los templos mayores y mas suntuosos de Roma. Maderno y Rainaldi, arquitectos del siglo XVII, tuvieron gran parte en su construccion. La forma es de cruz latina: tiene una anchurosa nave con capillas laterales, coro semicircular y cúpula doble, cuya altura, despues de la de San Pedro, es la mas elevada de la ciudad. Está adornada la fachada con dos órdenes de arquitectura, confusos y embrollados con columnas, pilastras, pedestales, resaltos y frontones inútiles y sin objeto. Igual insignificacion hay en el ornato interior de la iglesia y en la rica cúpula, pintada por el Dominichino y por Lanfranco, y colocada allá lejos, que estaria mejor en el centro.

CLXIII

El Grabado es de dos géneros: en hueco y en dulce. El primero pertenece á la escultura, y el segundo á la pintura. Aquel se trabaja en bronce, acero y piedras duras, con punzones, escoplos y otros instrumentos delicados, y este en láminas de madera, de plomo y de cobre, con buriles, agua fuerte y de otras diferentes maneras. Uno y otro grabado son antiquísimos, pues los usaron los egipcios, los griegos y romanos, cuyas

obras todavia se conservan entre los antiquarios y aficionados á las bellas artes. Pero hasta el siglo xv no se descubrieron los maravillosos y utilísimos efectos del Grabado en dulce, como se dice en las quatro siguientes Notas.

CLXIV

La Imprenta, invencion inestimable por los incalculables beneficios y ventajas que no disfrutaron los antiguos, y que ahora gozamos los modernos, no pudo manifestarlos sin el socorro del grabado en hueco, pues él solo era capaz de realzar sus caracteres. Ni el grabado en dulce pudo demostrar los suyos sin el auxîlio de la Imprenta. Asi se verificó por la primera vez con respecto á la Imprenta en Strasbourg por los años de 1440, quando Juan Gensfleisch ó Gutember, ó Juan de Zumjungen de Gutemberg, natural de esta ciudad, ó de la de Magùncia, segun varían los escritores de aquel pais, comenzó á grabar en tablas de madera letras realzadas, palabras y periodos enteros, y á estamparlas en papel con tinta negra y roxa. Quando mas adelante en 1450 Juan Meydenbach, Juan Fust y Pedro Schoiffer colocaron letras y palabras en otras tablas desde el lado derecho al izquierdo, y se imprimieron groseramente algunas obras de devocion en latin y en tudesco sin año ni lugar de la impresion. Por lo tocante al grabado en dulce se dice lo que sucedió en la siguiente Nota.

CLXV

La invencion de las estampas es coetánea á la de la Imprenta, como era regular, por la analogía que tienen entre sí. Refieren los biógrafos que tratan de los grabadores en dulce, que Martin Schoen, ó Schon, ó Scongaver, pintor, platero y grabador, natural de Cutembach, á quien tambien llaman el lindo Martin de Colmar, por haber vivido y muerto en esta ciudad el año

de 1486, fue el primero que inventó en Alemania el arte de estampar sus mismas láminas. Y Mr. Huber afirma: »no se ve su inteligencia y habilidad en la com-»posicion y expresion de las figuras que contiene su »estampa del tránsito de la Vírgen, hasta que se ob-»serva un candelero que está en primer término de esta »misma estampa, porque no hay cosa grabada con mas »delicadeza." La he visto, y de sus buenos contornos y manchas de claro-obscuro, y demas perfecciones con que está executada, se puede asegurar con certeza que no pueden ser los primeros ensayos de este autor en un arte nuevo. Se sabe ademas que Schoen copió una Pasion de Cristo que habia grabado otro profesor que trabajaba en Alemania diez años antes que él, y pudo muy bien haber sido su maestro. Sandrat asegura haber visto otra estampa anterior á las de la dicha Pasion con este monograma IS, y hay noticias de otras en aquel imperio que llegan hasta el año de 1440, el mismo en que Gensfleisch comenzó á imprimir y á estampar.

CLXVI

De Maso ó Tomaso Finiguerra, platero de Florencia, cuentan sus paisanos que acostumbrado á imprimir en masa ó pasta de tierra ó de azufre sus obras, grabadas en plata, observó que en el hueco que tenian las líneas, quedaba cierto humor negro, que trató de imprimir en un papel humedecido; y que á fuerza de ensayos, y con el auxîlio de un cilindro, consiguió ser en Italia por los años de 1450 el inventor de las estampas. Añaden que Finiguerra comunicó su descubrimiento al pintor Sandro Boticello y al platero Baccio Baldino, quienes le propagaron en la Toscana, y despues se extendió á toda la Italia.

CLXVII

»La Estampa, segun Palomino, es un dibuxo es-»tampado ó impreso con molde ó lámina grabada ó »abierta á buril"; y segun el Diccionario de la Lengua castellana es: »la efigie ó imagen impresa mediante la »invencion del torno con molde ó lámina grabada ó »abierta á buril." Con mas precision tal vez se pudiera definir: »El resultado, comunmente en papel, de la »lámina grabada al agua fuerte, á buril ó de otro mo-»do, y oprimida por el tórculo."

Hay Estampas originales y Estampas, cuya invencion, composicion y dibuxo estan copiadas de obras de otros artistas. Las primeras son muy apreciadas de los inteligentes, como son las grabadas á buril por Alberto Durero, Lucas de Leyden y de otros buenos profesores, y las al agua fuerte, como las de los Carraccis, Wan-Dick, Rembrandt &c. De las segundas son preferidas las que grabó Marco Antonio Raimondi, boloñés, copiando á Rafael de Urbino, porque conservan el caracter y gusto de este inimitable pintor.

Los grabadores, antes de acabar la lámina, sacan *pruebas* en papel para ver el efecto que hace el grabado, y á estas llaman *primeras pruebas*. Despues de concluida sacan otras, que prefieren con entusiasmo los aficionados, y les dan el nombre de *Pruebas sin la letra*, porque todavia no tienen las del epígrafe de lo que representa la estampa. Pero las mas estimadas de los inteligentes son las que despues de haber perdido la lámina su dureza, estan tiradas con cuidado y limpieza en buen papel por un diestro y aseado estampador.

La Lámina, dice la Academia de la Lengua castellana, es »una plancha de metal de diversas figuras y »tamaños, en la que se suele *esculpir* alguna cosa." Si en lugar de *esculpir* dixera grabar ó abrir, iria el Diccionario consiguiente con lo que expone en el artículo

Esculpir en esta forma: »Esculpir es labrar y formar »una efigie ó imagen, y hacer otras obras de talla en »madera, marmol ó piedra; y aunque tambien se en»talla en bronce y otros metales, y se forman efigies y »otras cosas, propiamente no se *esculpen*, sino cince»lan y abren con el buril, ó se vacían en moldes, y »despues se perfeccionan con el buril."

El resultado es que Lámina entre los grabadores en dulce es una plancha de cobre lisa y pulimentada, en la que graban ó abren con punta ó buril las figuras que quieren representar en la estampa. Tambien llaman Lámina á una tabla delgada y lisa de box, peral, caoba ó de otra madera sólida y sin nudos, en la que hacen lo mismo que en la de cobre, plomo ú otro metal. Si las estampas grabadas en madera no son tan finas como las abiertas en cobre, merecen el aprecio de los inteligentes quando conservan exâctitud en los contornos y buena mancha de obscuro en su lugar, como las de Alberto Durero, Alberto Altdorfer, Henrique Aldegraver y de otros alemanes é italianos, que se buscan con ansia y entusiasmo.

La Lámina entre los pintores es de cobre, lisa y bien preparada al oleo, en que representan con pinceles sus asuntos, como si fuese en tabla ó en lienzo. Los flamencos son los que mas las usaron; y asi se suele decir: esta Lámina es de Rubens, de Wan-Dick ó de otro de aquel pais.

CLXVIII

Cornelio Wischer, grabador en dulce, nació en Amsterdam el año de 1610, donde falleció el de 1660. Fue discípulo de Soutman y de Rubens, y correcto dibuxante. Usó de esta cifra en sus estampas.

CLXIX

Antonio Masson, francés, vino al mundo el año de 1636 en el ducado de Orleans, y falleció en Paris el de 1700. Fue célebre grabador por la flexîbilidad de su buril, y por el buen efecto y acordado tono del colorido en sus estampas.

CLXX

Roberto Nanteuil nació en Reims el año de 1630, y murió el de 1678. Se lee en la Enciclopedia que grababa el color natural del rostro, el roxo de las mexillas y el carmin de los labios, para ponderar el artificio de su grabado á buril y á puntos, variando las líneas para indicar los colores.

CLXXI

Pedro Pablo Rubens, celebérrimo pintor, nació en Colonia el año de 1577, y falleció en Amberes el de 1640. Todos saben las circunstancias de su vida, y de su mérito como pintor, humanista, literato y político. Se dedicó tambien al grabado al agua fuerte y á buril por diversion, en que tambien fue excelente. Conservo una estampa de su mano al agua fuerte, concluida á buril por su discípulo Poncio, con estas letras: P. P. R.

CLXXII

Antonio Wan-Dick, superior en pintura y en grabado á su maestro Rubens. Nació en Amberes el año de 1599, y murió en Londres el de 1641. Grabó al agua fuerte con espíritu y correccion doce excelentes retratos, de los quales conservo algunos en mi coleccion.

CLXXIII

Alberto Durero, el pintor y grabador mas célebre de Alemania, nació en Nuremberg el año de 1470,

donde falleció el de 1528. Sin embargo de lo que dice Milizia son muy apreciables sus estampas, marcadas con este monograma . Poseo ciento cincuenta y quatro suyas originales, grabadas en madera y en cobre desde el año 1497 hasta el de su muerte.

CLXXIV

Marco Antonio Raimondi, Francia y de Bolonia, por haber nacido en esta ciudad, y haber sido discípulo del pintor Francia. Vino al mundo el año de 1488, y murió en su patria el de 1530. Con motivo de haber contrahecho una buena parte de las estampas de Durero, mejoró su grabado en cobre y á buril, y mereció que Rafael de Urbino le eligiese para grabar sus principales tablas y frescos; de manera que sus estampas son las mas estimadas de los inteligentes. Conservo noventa y una originales de su mano, y se cree que en algunas de ellas anduvo la de Rafael, por lo que son buscadas con entusiasmo.

CLXXV

Los Carraccis, Agustin, Anibal y Luis, hermanos, famosos pintores y grabadores boloñeses. El primero nació el año de 1558, y falleció en Parma el de 1602. El segundo el de 1560, y murió en Roma el de 1609. Y el tercero el de 1555, y espiró en su patria el de 1619. Es bien notorio el mérito y habilidad de estos profesores en ambas facultades, y de la del grabado lo publican trece estampas que poseo, con distincion de las que son de cada uno.

CLXXVI

Guido Reni, insigne pintor de Bolonia, donde nació el año de 1575, donde fue discípulo de los Carraccis, y donde falleció el de 1642. Grabó al agua fuerte

y con gracia pintoresca varias estampas, de las cuales poseo nueve con estas letras: G. R. B. F.

CLXXVII

El Parmesano, el Parmesanino ó Francisco Mazuoli, su verdadero nombre, célebre pintor y discípulo muy aventajado del Correggio. Nació en Parma el año de 1504, y murió en Casal Mayor el de 1540. Imitó á Ugo de Carpi en el grabado de claro-obscuro con tres láminas: tambien grabó á la punta con sumo gusto y delicadeza. De ambos modos conservo estampas suyas, que son raras y apreciables.

CLXXVIII

Rembrandt, ó Van Rhyn, segun tambien firmaba por haber nacido el año de 1606 en un molino á la orilla del Rhyn. Falleció en Amsterdan el de 1674 con gran fama de pintor naturalista y de grabador pintoresco. Sus estampas son, sin embargo de sus incorrecciones en el dibuxo, las mas buscadas y apetecidas de todos los inteligentes y aficionados, por la libertad, gracia y espíritu con que estan abiertas y tocadas. Tengo el gusto de poseer diez y ocho, marcadas con esta cifra RH, y con estas letras, *Van Rhyn.*

CLXXIX

Gerardo Edelinck nació en Amberes el año de 1641, y falleció en Paris el de 1707, adonde le habia llamado Colbert, y distinguido Luis XIV porque era el mejor grabador á buril de su tiempo, y porque manifestaba en sus estampas el gran conocimiento que tenia del colorido. Conservo algunas.

CLXXX

Pedro Drevet nació en Lyon el año de 1664, y

murió en Paris el de 1738. Fue discípulo de Gerardo Audran, y un excelente grabador á buril de retratos, de quien tengo dos. Le aventajó en ellos su hijo y discípulo Pedro, que nació en Paris el de 1697, donde falleció el de 1739. Poseo otros dos admirables de su buril.

CLXXXI

Gerardo Audran, celebérrimo grabador de buril y á la punta, hijo y discípulo de Claudio, nació en Lyon el año de 1640, y murió en Paris el de 1703. Es bien notorio y admirado su mérito en las batallas de Alexandro en gran tamaño, que pintó Le Brun. Solo tengo tres estampas suyas.

CLXXXII

Claudio Mellant, ó Maillan, pintor y grabador á buril, nació en Abreville el año de 1601, y murió en Paris el de 1688. Se distinguen sus estampas entre las de otros profesores por estar grabadas á una sola línea, y marcadas con esta cifra CM, y con otras.

CLXXXIII

Ugo de Carpi, discípulo de Rafael, aun vivia en Roma el año de 1530, despues de haber inventado el grabado de claro-obscuro con dos y tres láminas, copiando los dibuxos de su maestro. Conservo con mucha estimacion seis estampas de su mano en este género.

CLXXXIV

Lucas de Leyden ó de Holanda, su verdadero apellido Iacobsz, nació en Leyden el año de 1494, donde falleció el de 1533. Fue uno de los mas célebres y delicados pintores y grabadores á buril de su tiempo, y un rival y sincero amigo de Alberto Durero, quien hacia mucho aprecio de sus obras, regalándose uno á otro

recíprocamente las suyas. Las de Lucas tienen esta inicial Ł. Poseo con gran estimacion setenta y quatro estampas originales de su mano, y entre ellas una admirable que grabó á los doce años de edad.

CLXXXV

Henrique Goltzio, pintor y grabador á buril de mucho mérito, nació en Multbrecht el año de 1558, y murió en Harlem el de 1617. Marcó sus estampas con esta cifta HG. Conservo siete.

CLXXXVI

Cornelio Blomaert, gran grabador á buril, vino al mundo en Utrecht el año de 1603. Residió algun tiempo en Paris, pasó despues á Italia, y murió en Roma el de 1680. Señalaba sus estampas de este modo C.Bl. Tengo noventa y quatro.

CLXXXVII

De Bonnet, grabador francés, solamente sé que parece haber sido el inventor del grabado en dulce, imitando los dibuxos á la aguada, y que sus estampas engañan hasta los profesores, pues las tienen por verdaderos dibuxos de tinta de China.

CLXXXVIII

Cristóbal Blond, natural de Francfort, se estableció en Londres, donde grabó una anatomía del cuerpo humano con tintas de diferentes colores, que fue muy celebrada de los inteligentes, pues parecia pintada con pinceles. Pasó despues á Paris, donde falleció el año de 1741 con gran reputacion en este nuevo género de grabado y estampado.

CLXXXIX

Tapicerías: obra de texidos de lana ó seda de varios colores, con que se representan pasages de historia ó lo que se quiera, y esté demostrado en el dibuxo ó carton que se pone debaxo del tapiz. Invencion oriental y antiquísima, que mejoraron los griegos, como tan perfectos en el arte del diseño, representando animales imaginarios, grifos, tritones, centauros &c. En tiempos muy posteriores resucitó en Europa este olvidado arte con las demas del dibuxo, y se hicieron costosísimos ensayos para llevarle á su mayor perfeccion en Flandes y en otras partes del Norte. Entonces se establecieron en los Paises-Baxos suntuosas fábricas, en las que se texieron magníficos tapices sobre cartones de Durero, Rafael, Julio Romano, Lucas de Leyden, Van-Orley y de otros célebres maestros, con los que se adornaron los palacios de los Emperadores, Papas, Reyes y potentados de Europa; y mas adelante se fixó en Paris la gran fábrica de los Gobelines, que dió nombre á Luis XIV y á su ministro Colbert, que la establecieron y ennoblecieron la Francia con sus producciones.

La Tapicería del Rey de España no es la que menos conserva de estas preciosidades; á saber: el juego de tapices de los Hechos apostólicos, texido sobre los dichos cartones de Rafael de Urbino: el rico de sedas é hilo de oro de las conquistas de Cárlos V por diseños de Juan de Mayo, el Barbudo, de quien se habla en la Nota VIII, y otros muchos de Historia profana y sagrada, de la Mitologia y de adornos de buen gusto, texidos en Bruselas quando pertenecia á España, sin contar los que se trabaxaron en Madrid en nuestros dias, relativos á las aventuras del Quixote, á asuntos campestres y pastoriles, á cacerías y á animales sobre lienzos de nuestros últimos y mas acreditados pintores de Cámara.

CXC

Mosáicos. El Diccionario de la Lengua castellana define la *Obra Mosáica*: »Obra taraceada de piedras »de varios colores, con que se forman imágenes y figu»ras." Prescindiendo de la redundancia de imágenes, un Mosáico será el resultado de una obra executada con piedrecitas naturales ó artificiales de varios colores, y que sentadas con curiosidad en una masa dura, imitan á la pintura.

Plinio dice que los griegos le empleaban en los pavimentos, y que le llamaban *Lithostrota*. Los romanos le adoptaron con luxo y profusion, y le dividieron en dos clases. En *Tessera*, que constaba de losas pequeñas de diferentes colores, y en *Sectilia*, que se componia de porcioncitas de mármoles, de vidrios ó de otras materias durísimas, tambien de diversos colores, á las quales daban el nombre de *Segmenta*. Al exercicio de cortarlas, sentarlas y pegarlas sobre cal, arena cernida y ceniza, amasadas con betun, llamaban *Opus musivum*, porque le atribuian á las Musas, como obra muy ingeniosa; y á los pavimentos en que estaba encrustada *Musea*, *Musia ó Musiva*. Este es el origen de la palabra Mosáico, sin que nos cansemos en buscarle en Moyses, como algunos quieren, quando este sabio Legislador harto tendria que hacer, mas necesario para dirigir su vasto pueblo en aquellos estériles desiertos, y no en inventar pavimentos superfluos y luxosos.

Representaban en ellos los romanos figuras humanas, de animales, de vegetales y adornos geométricos, con que componian pasages mitológicos é históricos de sus dioses y héroes. Todavía se conservan muchos trozos de estos pavimentos en España, sepultados entre las ruinas de los edificios que construyeron quando la dominaban. No desagradará á los curiosos antiquarios ni á los aficionados á las bellas artes que yo les presente aqui una

lista de los pueblos y despoblados en que se hallan, formada sobre los preciosos M. S. S. de la Academia de la Historia, quando escribí con detencion y crítica el *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España, pertenecientes á las bellas artes*, que leido y exâminado en la misma Academia, mereció su respetable aprobacion, declarándolo digno de publicarse baxo sus auspicios.

Lista de algunos pueblos y despoblados de España, en que se hallaron trozos de Mosáicos romanos.

Alegría de Alava.
Almenara.
Barcelona.
Cabriana.
Coruña del Conde.
Iruña.
Jumilla.
Lebrixa.
Lusiana.
Mataró.
Murviedro.
Onda.
Osuna, ó junto á ella, donde estuvo la antigua *Uxama*.
Pancorbo.
Puig.
Rielves.
San Julian de Valmuza.
Santiponce.
Sasamon.
Sepúlveda.
Tarancon.
Tiermes.
Tusal de Menises.
Velilla de Ebro.
Villajoyosa.
Zaragoza
Y otros.

INDICE ALFABETICO

DE LOS ARTISTAS, MATERIAS Y TERMINOS TECNICOS CONTENIDOS EN LAS NOTAS E ILUSTRACIONES DE ESTA OBRA.

Abaco. Véase Capitel.
Accidentes de luz. Folio 181. Nota CVII.
Accion. 122. XII.
Acorde. Acordar. Véase Armonía.
Acroteras. Véase Fronton.
Actitud. 123. XIV.
Aficionado á las Bellas Artes. 172. XCVI.
Agrio (Colorido). 127. XXI.
Agrupar. Véase Grupo.
Alegoría. Asuntos alegóricos. 183. CXIII.
Amanerado. 128. XXIII.
Anatomía. 122. XIII.
Anónimas (Obras artísticas). 160. LXXVI.
Antiguo (El). 155. LXXI.
Arabe. Véase Arquitectura.
Arabescos ó Grotescos. 190. CXXV.
Armonía. 182. CXII.
Arquitectores de pedestales. 212. CXLIX.
Arquitectos modernos presuntuosos. 213. CL.
Arquitectura. 200. CXXIX.
  Egipcia
  Indiana
  Fenicia.
  Hebrea.
  Etrusca.
  Griega.
  Romana.
  Gótica.

Arabe.
Turca.
Gótico-Germana ó Tudesca.
Plateresca.
Greco-Romana.
Arquitrabe. 209. CXXXVI.
Aspero (Estilo). Véase Duro.
Asuntos para la pintura. Véanse
Alegóricos. Véase Alegoría.
Iconológicos.
Metafóricos.
Mitológicos.
Históricos.
Aticianado. Véase Rafaelescan.
Atrio. Véase Pórtico.
Audran (Gerardo). 231. CLXXXI.
Autores artísticos. Véase Celebridad de los
Aire interpuesto. 178. CIII.

Barbalonga ó el Barbudo. Véase Mayo (Juan de).
Basa. 207. CXXXII.
Baxo-relieve. 162. LXXXI.
Bella naturaleza. 141. XLVI.
Bellas Artes. 142. XLVII.
Bello artístico (Lo). 139. XLIII.
Bello ideal (Lo). 140. XLV.
Bicci (Lorenzo de). 189. CXXII.
Blomaert (Cornelio), grabador. 232. CLXXXVI.
Blond (Cristóbal), grabador. 232. CLXXXVIII.
Bolonia. Véase Marco Antonio.
Bonarrotti (Miguel Angel). 120. IX.
Bonnet, grabador. 232. CLXXXVII.
Botticelli (Alexandro ó Sandro), pintor. 189. CXXII.
Buonamico Buffalmaco. 189. CXXII.

Caballo (El) de la estatua del Czar Pedro I en Petersbourg. 133. XXXIV.
Caballos (Los) de Felipe III y de Felipe IV. 133. XXXIII.
Cabaña (La). 206. CXXX.
Cabellos (Los). 151. LXVI.
Cada figura en su lugar. 139. XL.
Campidoglio (El) en Roma. 217. CLX.
Cancillería (El palacio de la) en Roma. 216. CLVII.
Capitel de la columna. 208. CXXXV.
Capo d'opera. 119. VII.
Caracter (El). 154. LXIX.
Caricato, Caricatura. 127. XXII.
Carpi (Ugo de), grabador. 231. CLXXXIII.
Carraccis (Agustin, Anibal y Luis), hermanos, pintores y grabadores. 229. CLXXV.
Castagno (Andres del), pintor. 189. CXXII.
Caulículos ó Caules. 209. CXXXIX.
Cecca, arquitecto. 189. CXXII.
Celebridad de los autores. 159. LXXV.
Cicerone ó Charlatan. 185. CXVII.
Cimabue (Juan), pintor. 188. CXXII.
Cione Orgagna (Andres de). 189. CXXII.
Claro-obscuro (El). 174. C.
Coliseo (El) en Roma, ó el Anfiteatro de Flavio. 215. CLIV.
Colmar (El Lindo Martin de). Véase Schoen ó Schon (Martin).
Color (El). 179. CIV.
Color de carne humana. 182. CX.
Color de carne humana en España. 182. CXI.
Colores mezclados. 182. CIX.
Colorido (El), Colorista y Colorir. 177. CII.
Columna (La). 207. CXXXI.
Columnas salomónicas (Las). 208. CXXXIV.

Compás. Véase Vestíbulo.
Composicion (La). 165. LXXXIV.
Contornos, Contornear, Contorneado. 126. XVIII.
Contraste, Contrastar. 174. XCIX.
Conveniencia (La). 171. XCIII. 187. CXX.
Copias, Copiar, Copista ó Copiante. 199. CXXVIII.
Cornisa, Cornisa arquitrabada. 211. CXLV.
Cornisamento, Cornisamento mutilado, Cornison. 211. CXLV.
Corruptores de la arquitectura. 213. CL.
Costumbre (La). 130. XXVI.

Dado del pedestal. Véase Neto.
Dedos de las manos de una joven. Véase Diminucion &c.
Desnudo (El). 154. LXX.
Desosado. 133. XXXII.
Dibuxo, Dibuxar, Dibuxante. Véase Diseño.
Diminucion de los dedos de las manos de una joven. 147. LIX.
Diseño. 148. LXIII.
Disposicion (La). 173. XCVII.
Distribucion (La). 137. XXXVIII. 172. XCVII.
Doccio ó Duccio, pintor. 189. CXXII.
Drevet (Pedro), grabador. 230. CLXXX.
Durero (Alberto), pintor y grabador. 228. CLXXIII.
Duro, Aspero. 127. XX.

Edelinck (Gerardo). 230. CLXXIX.
Efecto (El) de un quadro. 167. LXXXVIII.
Efectos de la ilusion. 145. LII.
Egipcia (Arquitectura). Véase Arquitectura.
Elegancia (La). 151. LXV.

Ensayos de Milizia para analizar un quadro. Véase Quadro.
Episodios (Los). 168. LXXXIX.
Esbatimentos (Los). 181. CVI.
Esbelteza. 118. IV.
Esbelto. 118. III.
Escorzo, Escorzar, Escorzado. 136. XXXVI.
Escultura (La). 115. I.
Escultura (La) y la Pintura son hermanas. 163. LXXXII.
Estampa (La). 226. CLXVII.
Estampas (Las): su invencion. 224. CLXV.
Estado (El) que tuvieron en Roma las bellas artes despues de la invasion de la Grecia. 160. LXXVII.
Estatua (La) del hombre sola y desnuda. 161. LXXX.
Estatuas equestres. Véase Caballo (El) de la del Czar Pedro I en Petersbourg; y Caballos (Los) de las de Felipe III y de Felipe IV en Madrid.
Estilo (El). 152. LXVII.
Etrusca (Arquitectura). Véase Arquitectura.
Euritmia (La). 212. CXLVII.
Expresion (La). 131. XXVII.

Fábrica ú Obra. 212. CXLVIII.
Farnesio (El palacio) en Roma. 217. CLVIII.
Fenicia (Arquitectura). Véase Arquitectura.
Figura (La): cada una en su lugar. Véase Movimiento en las Figuras.
Finiguerra. Véase Maso Finiguerra.
Flamenco (El) ó el Fiamingo, escultor. 129. XXV.
Flavio (El anfiteatro de) en Roma. Véase Coliseo (El).
Flores en arquitectura. 210. CXLI.
Floron en arquitectura. 210. CXLI.
Follage en arquitectura (El). 209. CXXXVII.

Formas del dibuxo (Las). 124. XV.
Francia. Véase Marco Antonio Raimondi, grabador.
Frente alta y desembarazada (La). 146. LV.
Friso en arquitectura (El). 210. CXLII.
Fronton en Arquitectura (El). 211. CXLVI.
Fuste de la columna (El). Véase Columna (La).

Gaddi (Gaddo), pintor. 188. CXXII.
Giotto (El), pintor. 187. CXXI. 188. CXXII.
Gobierno de España (El) ha cuidado siempre y cuida de los progresos de las bellas artes. 161. LXXIX.
Goltzio (Henrique), pintor y grabador. 232. CLXXXV.
Gotas en arquitectura. 210. CXLIII.
Gótica (Arquitectura). Véase Arquitectura.
Góticas (Figuras). 161. LXXVIII.
Gótico-Germánica (Arquitectura). Véase Arquitectura.
Grabado (El). 223. CLXIII.
Gracia (La). 150. LXIV.
Greco-Romana (Arquitectura). Véase Arquitectura.
Griega (Arquitectura). Véase Arquitectura.
Griegos y Romanos (Artistas en Roma). 160. LXXVII.
Grotescos. Véase Arabescos.
Grupo (El). 173. XCVIII.
Guido Reni, pintor y grabador. 229. CLXXVI.
Gusto (El) en las bellas artes. 158. LXXIV.

Hebrea (Arquitectura). Véase Arquitectura.
Hércules. 119. V.
Hermafrodita (El). 132. XXX.
Hespérides (Las). 119. VI.
Históricos (Asuntos). 186. CXVIII.

Holanda (Lucas de). Véase Leyden (Lucas de).
Honor (El) que han merecido siempre las bellas artes. 156. LXXIII.

Iacobsz (Lucas). Véase Leiden (Lucas de).
Iconológicos (Asuntos). 184. CXV.
Ideal (Bello). Véase Bello ideal.
Ignorantes en las bellas artes. 117. II.
Ilusion (La). 145. LI.
Imprenta (La). 224. CLXIV.
Indiana (Arquitectura). Véase Arquitectura.
Instante (El). 170. XCII.
Invencion (La). 165. LXXXV.

Lámina (La). 226. CLXVII.
Leyden, ú Holanda (Lucas de), ó Iacobsz, pintor y grabador. 231. CLXXXIV.
Listel ó Listelo. 210. CXLIII.
Lonja. Véase Pórtico.
Lontananza. 135. XXXV.
Luz (La). 175. CI.

Madrid (El pueblo de). Véase Pecora.
Maillan (Claudio), grabador. Véase Mellan.
Manera. Véase Amanerado.
Maniqui (El). 131. XXVI.
Marco Antonio Raimondi Francia y de Bolonia, grabador. 229. CLXXIV.
Margaritone, pintor. 189. CXXII.
Masaccio de S. Giovanni de Valdarno, pintor. 189. CXXII.
Masas (Las). 139. XLII.

Maso Finiguerra, grabador. 225. CLXVI.
Masson (Antonio), grabador. 228. CLXIX.
Mayo (Juan de), ó el Barbudo, ó Juan de Barbalonga, pintor é ingeniero. Véase su verdadero nombre y apellido Vermeyen (Juan Cornelio).
Mazzochi (Paulo), llamado Uccello, pintor. 189. CXXII.
Mazuoli (Francisco). Véase Parmesano (El).
Medias-tintas (Las). 181. CVIII.
Mellan ó Maillan (Claudio), grabador. 231. CLXXXII.
Mengs (D. Antonio Rafael), pintor. 190. CXXIII y CXXIV.
Metafóricos (Asuntos). 184. CXIV.
Metopa. 211. CXLIV.
Mitológicos (Asuntos). 185. CXVI.
Modelos. Véase Antiguo (El).
Montelupo (Baccio), escultor. 189. CXXII.
Morbidez, Mórbido. 121. XI.
Mosáicos. 234. CXC.
Movimiento en las figuras. 147. LXI.
Murillean. Véase Rafaelescan.

Nanteuil (Roberto), grabador. 228. CLXX.
Naturaleza (La). 140. XLIV.
Naturalistas (Los). 143. XLVIII.
Neto del pedestal. 208. CXXXIII.

Obra. Véase Fábrica.
Ojos bellos. 147. LVIII.
Orejas (Las). 147. LVII.
Ovolo. 209. CXXXV.

Paleta ó la Tablilla del Pintor. 167. LXXXVII.
Palaiolo (Antonio), pintor. 190. CXXII.
Panteon (El) de Roma. 213. CLI.
Paños (Los), ó el vestido ó el ropage. 129. XXVI.
Parmesano (El) ó el Parmesanino, ó Francisco Mazuoli, pintor y grabador. 230. CLXXVII.
Pasello Paselli, pintor. 189. CXXII.
Pasiones (Las). 152. LXVIII.
Pastici ó Pasteles. Véase Copias.
Pastosidad, Pastoso. 125. XVI.
Pécora (La mala). 186. CXIX.
Pedestal. 207. CXXXIII.
Perfil (El). 146. LIV.
Peristilo. 216. CLVI.
Perspectiva (La). 138. XXXIX.
Pintores sobresalientes en el color de la carne humana. 182. CX.
Pintores negligentes. 169. XCI.
Pintura (La). 163. LXXXIII.
La Pintura y la Escultura son hermanas. Véase Escultura.
Plateresca (Arquitectura). Véase Arquitectura.
Plinto (El). 214. CLII.
Pórtico, Lonja ó Atrio. 215. CLIII.
Proporciones del cuerpo humano (Las). 125. XVII.
Pruebas en el grabado. Véase Estampa.
Pueblos y despoblados de España en que se hallaron Mosáicos romanos. Véase Mosáicos.

Quadros en pintura. Ensayos de Milizia para analizarlos. 172. XCV.

Rafael Sanzio de Urbino. Ridículo pensamiento suyo. 172. XCIV.

Su vida. 193. CXXVII.
Rafaelescan. 193. CXXVI.
Rauver (El Barbon). 120. VIII.
Raimondi. Véase Marco Antonio.
Reflexos (Los). 180. CV.
Rembrandt ó Van Rhin, pintor y grabador. 230. CLXXVIII.
Reni (Guido). Véase Guido Reni.
Repeticiones. Véase Copias.
Restaurar, Retocar. 126. XIX.
Retrato, Retratar, Retratista. 143. XLIX.
Risa (La). 146. LVI.
Robbia (Lucas de la), escultor. 189. CXXII.
Rodillas (Las). 147. LX.
Romana (Arquitectura). Véase Arquitectura.
Romanos. Véase Griegos y Romanos.
Ropage (El). Véase Paños (Los)
Rostros hermosos. 131. XXVIII.
Rubens (Pedro Pablo), pintor y grabador. 228. CLXXI.

Salomónicas (Columnas). Véase Columnas.
San Andres de la Valle en Roma. 223. CLXII.
San Pablo en Roma. 215. CLV.
San Pedro en el Vaticano. 218. CLXI.
Sanzio (Rafael). Véase Rafael.
Schoen ó Schon (Martin), ó el lindo Martin de Colmar, grabador. 224. CLXV.
Semejanza (La). 144. L.
Sencillez (La). 169. XC.
Sentimientos agradables. 155. LXXII.
Signorelli (Lucas). 190. CXXII.
Simetría (La). 148. LXII.
Starnina (Gerardo), pintor. 188. CXXII.

Stilobato (El). 214. CLII.
Sublime (El). 133. XXXI.

Tablilla del pintor (La). Véase Paleta.
Taffi (Andres). 188. CXXII.
Tallos en arquitectura. 209. CXXXVIII.
Tapicería. 233. CLXXXIX.
Tímpano. Véase Fronton.
Todo-junto (El). 132. XXIX.
Toques (Los). 166. LXXXVI.
Torrigiano (Pedro), escultor. 129. XXIV.
Torso (El). 121. X.
Triglifos (Los) en arquitectura. 210. CXLIII.
Turca (Arquitectura). Véase Arquitectura.

Uccello, pintor. Véase Mazzochi (Paulo).
Unidad (La). 137. XXXVII.
Urbino (Rafael). Véase Rafael.

Vagueza. 178. CIII.
Van-Dick (Antonio), pintor y grabador. 228. CLXXII.
Van-Rhin. Véase Rembrandt.
Verisimilitud. 145. LIII.
Vermeyen (Juan Cornelio), el Barbudo, ingeniero y pintor. 120. VIII.
Verrochio (Andres), pintor, escultor y arrquitecto. 190. CXXII.
Vestíbulo (El). 217. CLIX.
Vestido (El). Véase Paños (Los).
Vischer (Cornelio), grabador. 227. CLXVIII.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00834 3861